ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE

Par Esther SINGLETON

INTRODUCTION

On serait infailliblement déçu, si l'on abordait l'étude de la musique américaine avec l'espoir d'y trouver une école nationale ou même une histoire homogène, comme dans les vieux pays d'Europe. On pourrait en conclure même que cette histoire est trop aride et trop ennuyeuse pour retenir l'attention. Tous les éléments qui forment cette musique sont très différents les uns des autres, et il s'en ajoute constamment de nouveaux qui viennent rompre l'unité avant qu'elle n'ait eu le temps de se former. Pour comprendre l'état actuel de la musique américaine, et pour en pressentir l'avenir, il est indispensable d'étudier tous ces éléments divers où l'on risquerait de prendre pour type ce qui n'est qu'une partie du tout.

Avant de pénétrer dans le cœur de notre sujet, disons quelques mots du caractère et du tempérament des colons qui s'établirent dans les différentes parties de cette contrée quand le Peau-Rouge chantait encore ses chansons dans les clairières des forêts, sur les sentiers des montagnes, sur les lacs, les rivières et les grèves.

Les Espagnols apparurent les premiers avec leurs esclaves nègres et s'étendirent des Antilles jusqu'au « Spanish Main », et de la Floride au Mexique pour arriver jusqu'en Californie. Puis, les Anglais essayèrent de fonder des colonies dans le nord de la Caroline et en Virginie, colonies qui disparurent à peine fondées. En 1609, Henry Hudson remonta le fleuve qui porte son nom et découvrit l'île de Manhattan où fut fondée la ville de New-Amsterdam, à laquelle l'entreprenant Hollandais réussit à donner l'importance que Batavia avait acquise dans l'est. En 1620, les Pèlerins entrèrent dans le port de Plymouth, sur le *Mayflower*, et colonisèrent le Massachusetts; le New-Hampshire date de 1623, le Connecticut de 1631; le Maryland fut cédé à lord Baltimore en 1634. L'île de Rhodes fut colonisée par Roger Williams, un réfugié des Massachusetts, en 1635. En 1653, la Caroline du Nord fut rattachée à la Virginie. Le New-York, le New-Jersey et le Delaware furent enlevés aux Hollandais en 1664, la Caroline du Sud occupée en 1670 et la Pensylvanie cédée au quaker William Penn en 1682. Ainsi, à la fin du XVII[e] siècle, l'Amérique était peuplée d'Anglais, de Français, de Hollandais, d'Allemands, de Suédois, de Wallons et de Finnois; de plus, des sectes étrangères y débarquèrent, tels que les Moraves, disciples de Jean Huss de Bohême, qui s'installèrent en Géorgie en 1735 et de là, en 1741, allèrent fonder en Pensylvanie les villes de Nazareth et de Bethléem. Les Moraves semblent avoir eu des notions de musique assez avancées, car, en 1756, Benjamin Franklin écrivait à l'un de ses amis : « De passage à Bethléem, je me suis informé des pratiques des Moraves; je me rendis même à l'église, où la musique me parut excellente; l'orgue était accompagné par des violons, des hautbois, des flûtes et des clarinettes. »

Les colons espagnols diffèrent de tous les colons européens en ce sens qu'ils entrèrent en contact avec la civilisation des indigènes du Pérou et du Mexique. En 1594, le Nouveau-Mexique fut occupé, et c'est au profit de l'Espagne qu'environ 200 ans plus tard (1767), les Franciscains prennent possession de la Haute-Californie.

Bien qu'un grand nombre de huguenots se fussent réfugiés dans les colonies anglaises et particulièrement dans la Caroline du Sud, les Français s'établirent surtout dans le bassin de ces deux fleuves : le Saint-Laurent et le Mississipi. En 1762, les Français abandonnèrent le Canada à l'Angleterre et cédèrent la Louisiane aux Espagnols. Malgré la fondation de colonies françaises, espagnoles et hollandaises, la race dominante était anglaise, et, jusqu'après la Révolution, les croyances anglaises, les mœurs anglaises, les goûts anglais et la conception anglaise de l'éducation régnèrent dans les colonies.

C'est pourquoi, dans l'histoire de la musique qui précède la Révolution, nous ne prendrons en considération que les treize colonies anglaises, mais dans l'histoire moderne, il faut comprendre tout le vaste territoire qui s'étend de l'Atlantique au Pacifique.

Pour comprendre l'histoire du passé et les conditions sociales du présent, quelques généralités relatives au Nord, au Sud, à l'Est et à l'Ouest sont nécessaires.

Le pays est divisé administrativement en deux parties : l'Atlantique du Nord, du Maine au New-Jersey et à la Pensylvanie; l'Atlantique du Sud, du Delaware à la Floride (y compris la Virginie de l'Ouest); le centre septentrional, comprenant les Etats bornés par l'Ohio, le Kansas et le Dakota du Nord; le centre méridional, comprenant les Etats limités par le Kentucky, l'Alabama et le Texas; enfin l'Ouest, englobant les Montagnes Rocheuses et les Etats du Pacifique.

Notons en passant qu'en 1900 seulement un huitième de la population totale habite à l'est du Mississipi; les centres les plus peuplés se trouvent dans le Nord-Atlantique. En 1900, sur 100 blancs de la Nouvelle-Angleterre et des Etats du Centre (du New-York au Maryland), plus de 50 étaient d'origine étrangère. Proportionnellement à la masse des habitants du pays, les Etats du Nord-Atlantique des

Grands Lacs possèdent le plus fort contingent d'immigrants.

Une fois fixé sur la répartition des races en Amérique, on recherchera en outre quelles sont les nations qui ont contribué ou contribuent encore à former la population des Etats-Unis; impossible autrement de se faire une idée claire du goût national actuel. En consultant les registres du premier recensement, on constate que, d'après leurs noms, 90 p. 100 des familles de couleur blanche proviennent de l'Etat Britannique et que plus de 80 p. 100 sont purement anglaises. Vers 1840, les Irlandais commencent à affluer, et en 1850 ils forment presque la moitié de la population étrangère. Les Allemands se mirent à envahir New-York à cette époque et s'accrurent au point de prendre la première place en 1880. Les Irlandais et les Allemands représentaient, en 1900, 52 p. 100 de l'ensemble; les autres nationalités se partageaient entre les Hollandais, les Danois, les Suédois, les Norvégiens et les Suisses; ces derniers s'établirent en dehors des treize Etats primitifs.

Les Scandinaves, foncièrement agricoles, choisissent de préférence les prairies et les terres à blé du Nord-Ouest (dans les Etats du centre septentrional). Depuis 1880, les Italiens, les Russes, les Polonais, les Autrichiens, les Bohémiens, les Hongrois ont considérablement augmenté de nombre. En général les immigrants restent là où ils débarquent et occupent de modestes situations dans des entreprises industrielles. En 1900, ce sont les éléments irlandais, allemands, britanniques, canadiens, scandinaves, slaves et italiens qui tiennent la tête, et, après avoir consulté de telles statistiques, il serait absurde de vouloir accorder à l'Américain une prédominance de goût et d'esprit pour ce qui est anglais, la masse primitive des habitants ayant été profondément modifiée par les traditions, les croyances, aussi bien que par le goût artistique et le tempérament de nombreuses races continentales. Le temps seul peut rassembler ces fils épars pour en faire une trame unique, et, avant plusieurs autres générations, on ne peut s'attendre à trouver une musique nationale. La musique d'un peuple s'élève avec lui-même; depuis la simple chanson populaire jusqu'à un ensemble musical constitué, elle progresse par étapes avec la culture générale du peuple elle-même. Si, par exemple, les Peaux-Rouges avaient eu unecivilisation qui leur fût propre (comme les Aztèques entre autres), leur musique se fût transformée en art national américain, comme l'architecture, la peinture, la littérature et tous les raffinements de la civilisation en un mot; mais le Peau-Rouge est resté un enfant des bois et des prairies, et sa musique est encore barbare.

La musique nationale qui se développera à l'ombre du drapeau américain sera l'expression non d'une race, mais de plusieurs. Ce sera une école composée, unique non seulement à cause de ses éléments variés, mais aussi parce qu'elle sera le développement d'une musique importée, remaniée, datant déjà d'une époque relativement reculée.

De tous ces éléments, l'Américain doit choisir la marque essentielle qui rendra les émotions, les aspirations d'une nation jeune, pleine de sève, vibrante, remarquablement prompte à saisir et à sympathiser, d'une nation qui regarde plutôt l'avenir que le passé.

I

MUSIQUE AFRICO-AMÉRICAINE

La plus sincère expression d'une musique indigène et nationale se trouve dans les mélodies africo-américaines, car la musique américaine s'y est développée graduellement, prenant une couleur locale en rapport avec l'air ambiant et exprimant par une mélodie propre les sentiments profonds de la race. Au sujet de cette musique si spéciale en Amérique, M. Henry Krehbiel, qui en a fait une étude particulière, s'exprime ainsi :

« Chaque élément de notre population a sa caractéristique musicale, et aucune ne peut se prétendre plus américaine que l'autre. Mais supposez le temps venu où la nation américaine, après une complète évolution, aura pris l'unité qui lui manque : qu'elle se découvre alors un goût marqué pour un genre donné de rythmes et de mélodies, que ce goût se manifeste en faveur de particularités qui ont caractérisé certaines œuvres musicales, dira-t-on de cette musique qu'elle est américaine? Aura-t-elle pris racine dans le sol lui-même? Ces sortes de compositions seront-elles plus qualifiées pour se dire américaines que celles de M. le docteur Dvorak, qui emploie les mêmes éléments, mais avoue les avoir empruntés aux chansons des nègres du Sud? Les chansons sont les chants populaires dans la force du terme; ce sont les chants d'un peuple, créés par un peuple, exprimant les émotions de la vie d'un peuple, vie dont l'Amérique doit répondre. »

Le docteur Dvorak éprouve la plus grande admiration pour la richesse thématique des chants populaires africo-américains, qu'il considère comme étant d'une haute valeur artistique. Il donna aux compositeurs américains le conseil de les étudier à fond et leur enseigna l'une des manières de les utiliser en en introduisant plusieurs dans sa *Symphonie américaine*.

Autre citation de M. Krehbiel : « Le docteur Dvorak a appelé l'attention des compositeurs américains sur les chants populaires, aussi bien par le précepte que par l'exemple, et quelques-uns de ses élèves noirs du Conservatoire National se sont essayés en composition musicale. Ce fut aussi le cas d'autres nègres qui remplacèrent par des inspirations originales ce qui leur manque d'éducation artistique. Pour eux du moins, l'*élément indigène* était tout naturel, et avec l'aide de leurs confrères blancs ils inondèrent le pays de leur *rag-time coon songs*. Les chants sont insignifiants et vulgaires sans doute quant à leur texte, mais la mélodie flatte irrésistiblement l'oreille populaire, et l'enthousiasme que provoqua, il y a cinquante ans, « *Zip Coon, Ole Dan Tucker, Ole Virginy Nebber Tire*, et plus tard les mélodies de Stephen C. Foster n'a pas seulement doublé, mais s'est encore accru par les nouvelles chansons africo-américaines. » Il faut admettre, en conséquence, que l'oreille et le goût américains remarquent, absorbent et perpétuent le rythme et quelques-unes des caractéristiques de la chanson populaire africo-américaine, en particulier leur mode plaintivement enjoué; on admettra, en outre, que la musique africo-américaine a déjà formé et formera encore une bonne partie de la musique américaine.

Pour comprendre le rôle important que jouent les Africains en Amérique et pourquoi leur musique

est si largement répandue, il faut se rappeler que, peu après la découverte de l'Amérique (1492), les Espagnols, ne trouvant pas les indigènes du nouveau monde assez vigoureux pour le travail qu'on exigeait d'eux, importèrent des esclaves d'Afrique. En 1517, Charles-Quint, sur les instances de Las Casas, évêque de Chiapa, qui préconisait l'emploi d'une race plus forte que celle des Indiens pour travailler dans les mines et cultiver les champs, autorisa une importation considérable des nègres des Côtes de Guinée.

John Hawkins montra bientôt aux Anglais le profit pécuniaire de ce trafic humain, et transporta des esclaves de la Côte d'Or au « Spanish Main », bien avant d'avoir fait le tour du globe et d'avoir été anobli. Cette opération était si lucrative pour l'Angleterre qu'entre 1680 et 1700, elle exporta d'Afrique dans le nouveau monde 300.000 esclaves africains, et entre 1700 et 1786, pas moins de 610.000 furent transportés à la Jamaïque. La traite des noirs ne fut abolie qu'en 1807.

La Grande-Bretagne émancipa les esclaves aux Antilles en 1834, la France en 1848, mais l'esclavage dura encore environ 15 ans aux Etats-Unis. Quoique la *Déclaration de l'Indépendance* ait décrété que « tous les hommes naissent libres, égaux en droit inaliénable à la vie, à la liberté et au bonheur », les colonies qui secouèrent le joug de l'Angleterre en 1776 tenaient encore par centaines de mille des noirs en servage. L'un après l'autre, les Etats abolirent l'esclavage; par exemple, le Vermon libéra les esclaves en 1777; le Massachusetts en 1780; le New-York en 1827 et ainsi de suite, mais, dans les Etats du Sud, l'esclavage avait encore de fortes racines.

Le travail des nègres était requis pour la culture du coton, du sucre et du riz sous le brûlant soleil. En outre, le travail avait été organisé sous une forme féodale, et le nègre, à qui le climat convenait, était devenu une partie tellement essentielle du système qu'il était employé autant aux champs qu'à la maison. La plaie de l'esclavage avait d'abord été envisagée dans le pays à un point de vue humanitaire, puis elle se transforma graduellement en une question nationale de partis qui prit fin avec la guerre civile de 1861-1865. Quand l'esclavage fut aboli par la *Proclamation d'émancipation* du président Lincoln, le 1er janvier 1863, près de 4 millions d'esclaves furent libérés.

Les statistiques de 1776 montrent que 300.000 Africains furent importés dans les colonies britanniques d'Amérique; l'accroissement de l'élément africain aux Etats-Unis se produisit comme il suit :

En 1790..........	697.897
En 1800..........	893.041
En 1810..........	1.191.364
En 1820..........	1.538.022
En 1830..........	2.009.043
En 1840..........	2.487.455
En 1850..........	3.204.313
En 1860..........	3.953.766

Ainsi, pendant deux cents ans, jusqu'en 1863, l'esclavage des nègres s'est développé en Amérique, et sous un régime civilisé.

Il est étonnant que les noirs aient conservé comme ils l'ont fait tant de caractéristiques musicales de leur race et tant de leurs traditions populaires. Le nègre est extrêmement musical. Un voyageur africain raconte que, de toutes les nations primitives, les Africains sont les plus doués et les plus enthousiastes en matière de musique[1]. Un autre remarque leur extrême satisfaction dès qu'ils peuvent danser, chanter et jouer d'un instrument[2]; un autre affirme que jamais un peuple primitif n'a possédé de si nombreux instruments de musique[3]. Le tambour de toutes tailles et de toutes sortes semble être le principal instrument, mais il y a beaucoup d'instruments à cordes, y compris la primitive calebasse sur laquelle, en guise de cordes, sont tendus des poils d'éléphant. Les Africains se servent beaucoup d'instruments en forme de pipeau, de flûte et de trompe. La corne d'antilope et la défense d'éléphant sont universellement employées. Un autre instrument favori est la *marimba* ou *balafa*, sorte de xylophone. Ce dernier se compose d'une série de touches de bois dur (de 14 à 20) graduées comme celles d'un clavier, solidement fixées sur une calebasse formant caisse de résonance. L'instrumentiste tient un marteau dans chaque main et en frappe les touches pour en tirer les sons. Un orchestre composé de ces instruments réussit à produire les sons les plus sauvages et les plus discordants.

Schweinfurth nous donne une idée de la frénésie d'un orchestre africain en décrivant la grande fête du Bongo, une danse qui s'exécute la nuit autour d'un immense feu, et pendant laquelle les danseurs imitent les gambades des animaux, en trépignant et en frappant dans leurs mains. Il s'exprime ainsi à ce sujet :

« On peut dire de la musique de l'orchestre qu'elle ressemble aux miaulements endiablés des chats. Des roulements de tambours ininterrompus, des mugissements rendus par de gigantesques trompettes faites de tiges d'arbre plus petites, auxquels se mêlent à tort et à travers les sons aigus de trompes, le tout formant un tintamarre qui se répercute de mille en mille dans le désert. Pendant ce temps, les femmes et les enfants remplissent des calebasses avec de petites pierres qu'ils secouent comme s'ils barattaient du beurre, ou bien ils s'emparent de baguettes ou de fagots secs et les frappent l'un contre l'autre avec la dernière énergie[4]. »

Il est intéressant de comparer ces danses avec celles des créoles de la Nouvelle-Orléans (Voyez page 3255). De tous les instruments employés par les nègres américains, le principal est le *banjo*. Le banjo, comme on peut le voir par deux spécimens du musée Métropolitain de New-York, se compose d'un long manche, d'une espèce de tambourin ou de peau de tambour en parchemin tendu fortement sur un cercle. Certains banjos n'ont pas de touches pour guider l'arrêt des doigts sur les cordes. La main droite touche et pince les cordes comme pour la guitare. Les banjos ont 5, 6, 7 ou 9 cordes, généralement en « catgut »; cependant la plus basse est ordinairement entourée de métal. La corde à mélodie, en raison de sa position et de son usage, est appelée « corde du pouce »; elle est placée sur la gauche de la corde la plus basse comme ton.

La cheville qui sert à l'accorder est située à mi-chemin du manche; la corde du pouce mesure 16 pouces, de l'écrou au chevalet, les autres cordes 24 pouces. Le diapason du banjo est d'une octave au-dessous de la notation.

1. Waitz, *Anthropologie der Naturvölker* (Leipzig, 1860).
2. Harmann, *Die Völker Africas* (Leipzig, 1879).
3. Friedrich Ratzel, *Völkerkünde* (Leipzig, 1885).
4. *The Heart of Africa* (London, 1873).

Le banjo à cinq cordes est accordé comme il suit :



la dernière note étant la corde du pouce, ou, si c'est en *sol*, une note plus bas.

Le banjo à six cordes est accordé de la façon suivante :



Le banjo à neuf cordes possède trois cordes de pouce, mais il est rarement employé.

Sur la côte d'Afrique, cet instrument est connu sous le nom de *zéze* et occupe une place très importante.

Le violon était tellement en faveur chez les nègres des plantations que Cable et Joel Chandler Harris le considèrent comme leur instrument typique. Le nègre aime aussi le claquement des « bones » qu'il produit à l'aide de deux os, l'accordéon, la guimbarde, l'harmonica.

La *marimba* africaine (voyez page 3247) devint très populaire parmi les indigènes du Guatemala, chose facile à comprendre quand on pense que ce fut au « Spanish Main » que Sir John Hawkins transporta des noirs de la côte de Guinée pour les échanger contre de l'or apporté des mines d'or et d'argent du Pérou à Niombre-de-Dios.

Samuel Coleridge Taylord, un Anglo-Africain (1875-1912), qui a harmonisé *Vingt-Quatre mélodies nègres pour le piano*[1], op. 59, trouve une grande différence entre les mélodies nègres d'Afrique et celles d'Amérique.

« La mélodie africaine, dit-il, est plus virile et plus originale, tandis que l'américaine est plus personnelle et plus tendre, en dépit de certaines exceptions de part et d'autre. » D'après cet auteur, un des points les plus curieux de cette musique est sa ressemblance avec celle de la race caucasienne. La musique indigène des Indes, de la Chine, du Japon, et, en somme, toute la musique non européenne, est désagréable à nos oreilles cultivées par sa monotonie et son manque de formes définies. La musique d'Afrique (j'en excepte la musique négro-américaine, qui peut avoir subi l'influence de la race blanche) constitue une notable exception. Primitive comme elle l'est, elle possède néanmoins *tous* les éléments des chants populaires européens, et il est remarquable qu'aucune altération n'ait été nécessaire avant que d'en harmoniser les mélodies.

Les enfants blancs des Etats du Sud, au temps de l'esclavage, entendirent raconter par les nègres des plantations les histoires fascinantes de ce « Brer Rabbit », si habilement reproduites par Joel Chandler Harris dans ses *Nuits avec l'oncle Remus*, lesquelles, comme les chants populaires, changèrent sous d'autres cieux. Les berceuses avec lesquelles les vieilles bonnes d'enfants, « mammys », endorment les enfants, tout comme les histoires d'animaux, avaient leur origine dans le lointain continent noir; de ce fait, les rythmes nègres furent, pour un grand nombre d'Américains, les premiers qui frappèrent leurs oreilles d'enfants.

Le Peau-Rouge ne devint jamais l'ami, le compagnon, le protecteur des enfants américains comme le fut le nègre ; aussi, sa musique est-elle un champ d'action pour l'ethnologiste plus que pour le musicien. La musique du sauvage bariolé et couvert de plumes est trop loin du cœur et du foyer pour attirer les sympathies des Américains. La musique de l'Africain dans sa jungle natale est également mise de côté; on peut établir à ce propos cette distinction : jusqu'à un certain point, le peuple américain a absorbé le nègre, mais il a systématiquement détruit le Peau-Rouge, qu'il craignait et haïssait trop jusqu'à ces dernières années pour conserver ses traditions populaires, ses légendes et ses chants. Graduellement, il l'a repoussé de plus en plus vers l'Ouest; il a donné d'autres noms à ses rivières, à ses montagnes et à ses lacs, il a détruit ses sentiers et effacé sa mémoire, au point qu'il ne survit aujourd'hui que d'infimes spécimens de cette race. Sa musique, ses chants, ses danses, sont étrangers aux Américains, qui, ainsi qu'il a été dit dans l'introduction, sont des Européens transplantés. Quand un compositeur emploie un rythme ou un thème indien, il est obligé d'en expliquer la caractéristique à l'auditoire, qui, même après cette explication, le goûte médiocrement.

Au contraire, la musique nègre est immédiatement appréciée et comprise. Peut-être le lecteur saisira-t-il mieux la chose par des citations de Booker T. Washington qui parle ainsi de la musique de son pays : « La musique nègre est essentiellement spontanée. En Afrique, elle retentissait à l'occasion de guerres, de funérailles et de mariages. C'est sur cette base africaine que s'édifièrent les chansons des planteurs du Sud. Suivant le témoignage d'étudiants africains à Tuskegee, il y a dans les mélodies africaines des accents qui révèlent une parenté très proche entre la musique nègre d'Amérique et celle d'Afrique, mais les images et les sentiments dont ces chants sont l'expression proviennent des conditions dans lesquelles ces enfants, transplantés d'Afrique, vécurent en Amérique. Partout où des bandes de nègres travaillent ensemble, dans les champs de coton, dans les manufactures de tabac, sur les quais et sur les bateaux, dans les plantations sucrières et surtout dans les cérémonies religieuses, ces mélodies se faisaient entendre. Souvent, au temps de l'esclavage comme de nos jours, dans certaines parties du Sud, un homme ou une femme à la voix exceptionnelle étaient payés pour entonner et diriger les chants dans le but de stimuler le travail par les chansons.

« La chanson populaire des nègres a la même valeur pour eux que la chanson populaire d'un autre peuple a pour ce peuple. Elle leur rappelle leur origine, elle entretient l'orgueil de la race et, au jour de l'esclavage, elle permet à leurs cœurs opprimés d'exhaler leur angoisse. Le chant des planteurs d'Amérique, bien que s'exprimant du fait de la servitude et de l'oppression, ne contient presque rien ayant trait à l'esclavage. Aucun peuple n'a jamais chanté avec autant de douceur, tout en espérant prochaine « l'année du jubilé ».

« Ces chants fourmillent d'allusions aux Ecritures saintes, et sont souvent de simples traductions d'hymnes types.

« Les chants ayant leur origine en Virginie et plus au nord des Etats du Sud, où les esclaves changeaient moins souvent de maîtres et se trouvaient à la charge personnelle de leurs propriétaires, sont d'un ton plus joyeux que ceux des Etats, où le joug de l'esclavage se faisait sentir davantage. Les chants

1. Boston, 1904.

du Sud inférieur sont plus tristes, moins vifs que ceux du Sud supérieur.

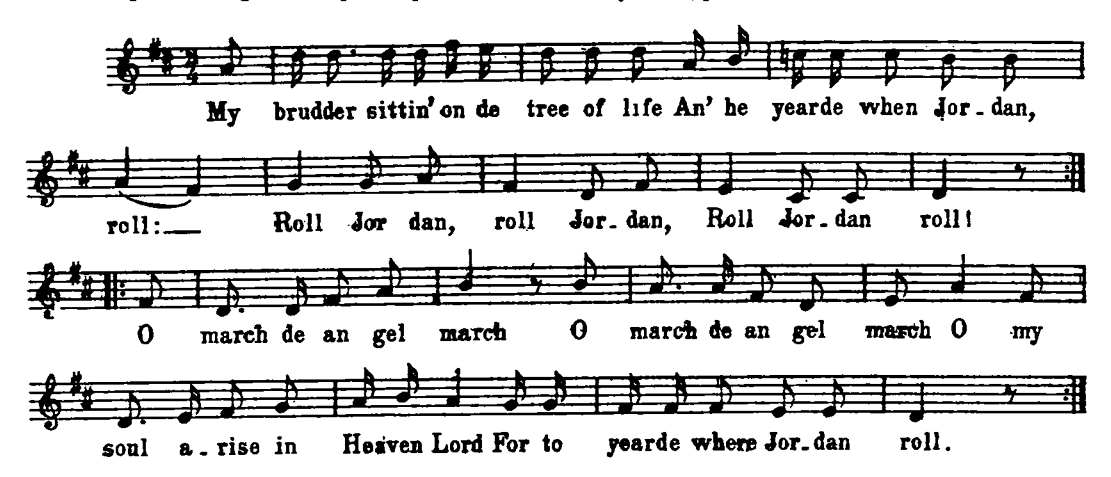
« Les chants des plantations, dits « spirituels », sont l'expression spontanée d'une intense ferveur religieuse et prennent surtout naissance dans les assemblées religieuses. Les nègres nourrissent une foi naïve dans leur Père céleste et s'enflamment à l'espoir que l'enfant du servage passera de la terre désolée de l'esclavage au pays de la liberté. En chantant leur délivrance, à laquelle ils croient fermement, en balançant leurs corps, avec l'enthousiasme né d'une commune expérience ou d'un commun espoir, ils oublient un moment le marteau d'enchères qui a séparé une mère de son enfant, un frère de sa sœur. Il y a de ces « chansons des plantations » d'un pathétique et d'une beauté qui plaisent à des goûts très différents et dont l'harmonie impressionne vivement les personnes de haute culture. Cette musique va au cœur, parce qu'elle en vient. »

Le véritable talent musical des nègres s'exprime en un chant qui provient du peuple plutôt que d'une individualité. Il reflète leur condition actuelle, leur vie journalière au rude labeur, leurs tristesses nombreuses, leurs courtes joies, et leur croyance naïve en un Père céleste et en un meilleur monde. Tous ces sentiments sont chantés sur de plaintives, fantasques et amères mélodies, conservées par tradition des tribus africaines, et à peine changées par les accents que les nègres ont pu emprunter aux Anglais, Espagnols et Français sous le ciel du nouveau monde.

On peut classer les chants des esclaves comme il suit : 1° *chants religieux « spirituels;* 2° *chants de plantation;* 3° *chants d'espérance;* 4° *chants de réjouissance;* 5° *chants descriptifs;* 6° *chants des rivières.*

I. — Les *hymnes religieuses* décrivent fréquemment le trajet vers la terre de Chanaan, la Terre Promise, dans le bateau de Sion, train imaginaire ou « char de délices », sur lequel on invite les pécheurs à monter. Ces hymnes ne constituent pas une partie de l'office divin du dimanche, mais elles étaient chantées à l'occasion de « baptêmes » qui avaient lieu souvent en hiver, quand l'eau était gelée et quand l'immersion devenait une véritable épreuve; on les entendait aussi pendant les « revivals » et assemblées religieuses, au moment d'une épidémie de conversions. A pareille époque, le pécheur émergeait de la « Vallée de solitude » (image de son état d'âme) et venait s'asseoir sur « le banc des affligés », ou d'autres pécheurs témoignaient leur repentir d'avoir été des mécréants et demandaient à entrer dans le sein de l'Eglise.

Quelques jours ou quelques semaines après, le baptême par immersion avait lieu. Les chants « spirituels », comme la plupart des chansons nègres, sont écrits à 2/4 avec un refrain pour le *shout*. Un hymne type est donné ci-dessous :



Le mot *shout* est aussi employé pour désigner une assemblée religieuse où la piété est avivée jusqu'à la passion.

« Le véritable *shout* a lieu le dimanche ou un jour d'action de grâces de la semaine, soit dans une maison faite pour chanter les louanges du Seigneur, soit dans un véritable édifice religieux où se trouvent réunis une bonne partie des ouvriers planteurs. Vers le soir, on allume un grand feu de lightwood[1] devant la porte du sanctuaire et un autre à l'intérieur. Un vénérable ancien préside la réunion en faisant de bruyantes exhortations qu'on peut entendre de très loin, et où l'un des frères de la communauté, qui en a reçu le don et qui n'occupe pas un siège trop en arrière, interprète une phrase que les autorités religieuses ont censurée pour son texte incorrect; à intervalles réguliers, on entend l'ancien entonner un hymne dont on lit deux lignes à chaque fois et dont les lamentations cadencées, que le vent répand dans la nuit, sont indiciblement mélancoliques. Quand la cérémonie officielle est terminée, les bancs sont poussés contre les murs, puis vieux et jeunes, hommes et femmes, les jeunes gens brillamment habillés, les cultivateurs à moitié nus, les femmes vêtues de jupes courtes, et généralement coiffées de mouchoirs colorés, tordus autour de leur tête, les gamins en chemise déguenillée, ou en pantalons d'homme, les jeunes filles pieds nus, se tiennent tous au milieu de la pièce et, le « sperichil » (spirituel) entonné, se mettent à marcher, puis à tourner l'un après l'autre en traînant les pieds. A peine leurs pieds quittent-ils le sol, c'est un sautillement saccadé qui les agite et les inonde de sueur. Quelquefois ils dansent en silence, d'autres fois ils chantent les chœurs du « spirituel » dans leur mouvement traînant, quelquefois aussi le chant est chanté par les danseurs. La plupart du temps, un orchestre composé des meilleurs chanteurs et des crieurs fatigués se tient sur un des côtés de la pièce;

1. Le *light-wood* est le nom local d'une variété de pin qui contient tant de résine qu'il en est presque rayé comme le jambon. Il produit une flamme extrêmement brillante.

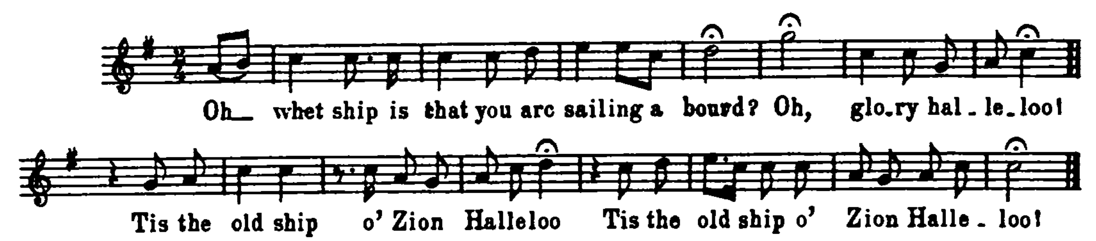
ils exécutent le chant et frappent leurs mains l'une contre l'autre ou sur leurs genoux. Chant et danse sont aussi énergiques l'un que l'autre, et souvent, lorsque le *shout* dure jusqu'au milieu de la nuit, le coup monotone, le coup du repas empêche de dormir à un demi-mille de l'église[1]. »

Le même écrivain parle d'un vieux nègre du Kentucky que tout le monde entourait d'un grand respect et qui lui avait donné quelques aperçus sur l'exécution des chants religieux.

« C'était un grand chanteur qui paraissait connaître par cœur, comme des milliers d'entre eux, un nombre incalculable de ces superbes chants. Quand je l'interrogeai sur cette grande et réconfortante musique qui semble inspirée du Saint-Esprit, il me répondit dans un langage dont il est impossible de traduire le pittoresque :

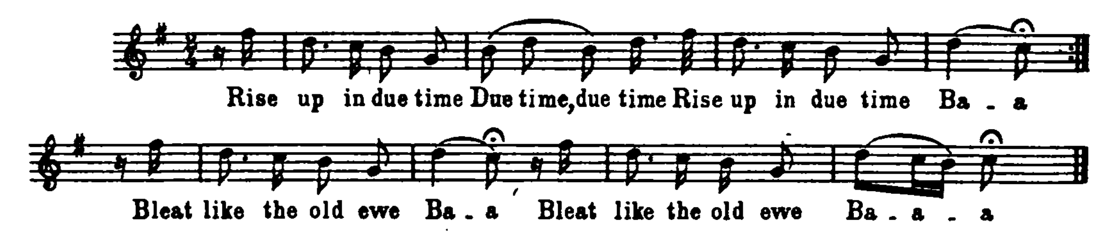
« — Nos anciens la composèrent au moment où nous étions aux prises avec l'Esprit, mais les airs nous ont été apportés d'Afrique par nos arrière-grands-parents; ce sont des airs retenus simplement par cœur: on les appelle *ballotts;* autrefois, on les nommait *chants spirituels;* c'est le Saint-Esprit dans sa tendresse qui nous les a enseignés. Quelques-uns croient que c'est Moss Jésus qui nous les a appris, et j'en ai entendu moi-même commencer dans des assemblées religieuses. Nous étions tous dans une église, le jour du Seigneur, et le prêtre blanc qu'on avait prié de nous expliquer les Ecritures nous lut ce que Moss Ezéchiel avait dit des os secs qui se rassemblaient et revenaient à la vie; on nous parla de Daniel dans la fosse aux lions, et du Seigneur, enfant de grâce, ressuscitant et faisant revivre le cœur du vieux nègre; alors, j'ai sauté, chanté, crié, prié, et tous redirent les mots que j'avais prononcés sur des airs d'anciens chants religieux, cris de guerre que j'avais entendus chanter aux anciens venus d'Afrique; ils en retinrent la musique et la répétèrent ensuite en ajoutant toujours d'autres versets, c'est ce qui fait un chant religieux. Ces chants religieux forment la musique la plus purement plaintive du monde, c'est la Bible même chantée en entier. Vous, peuple blanc, vous vous contentez des notes, mais nous, nous aimons mieux le mystère[2]. »

La plupart des « spirituels » ont un refrain émouvant et plaintif. Ils se chantent sans accompagnement. Par intervalle, le *shout* sauvage intervient comme dans les chants africains. Un exemple typique est celui du *Vieux Navire de Sion,* dont il existe plusieurs variantes. Cet hymne est originaire de Virginie ou du Maryland. Le refrain de *Glory halleloo* est exécuté par tous les chanteurs ensemble, ce qui donne au « leader » le temps de se rappeler le verset suivant; il y a quarante ou cinquante stances :

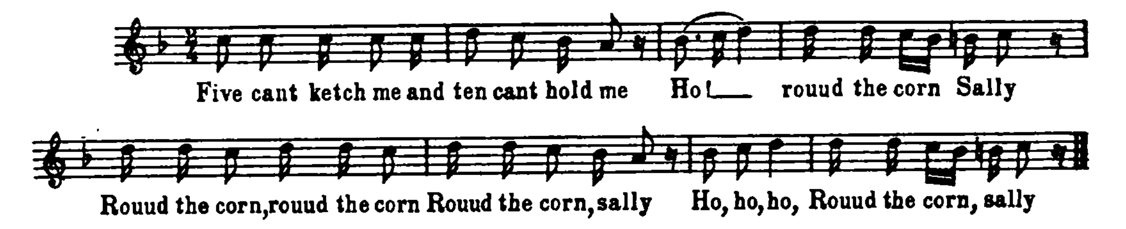


Les chanteurs se donnent corps et âme à l'exécution de ces hymnes, avec une sorte d'extase; ils se balancent en mesure et semblent transportés par le charme de la musique; ils répètent trois fois le simple énoncé de chaque verset, souvent un essai de citation biblique, ou bien ils redisent deux fois la même ligne au commencement et à la fin de chaque stance.

II. — Parmi les *chants de plantation*, les plus importants sont ceux qu'on chante au moment des récoltes. Vingt ou trente faucheurs, quelquefois plus, balancent leurs bras d'ébène à l'unisson en coupant les épis suivant la cadence de leur leader. Une de ces chansons la plus en vogue est *Rise up in due time* :



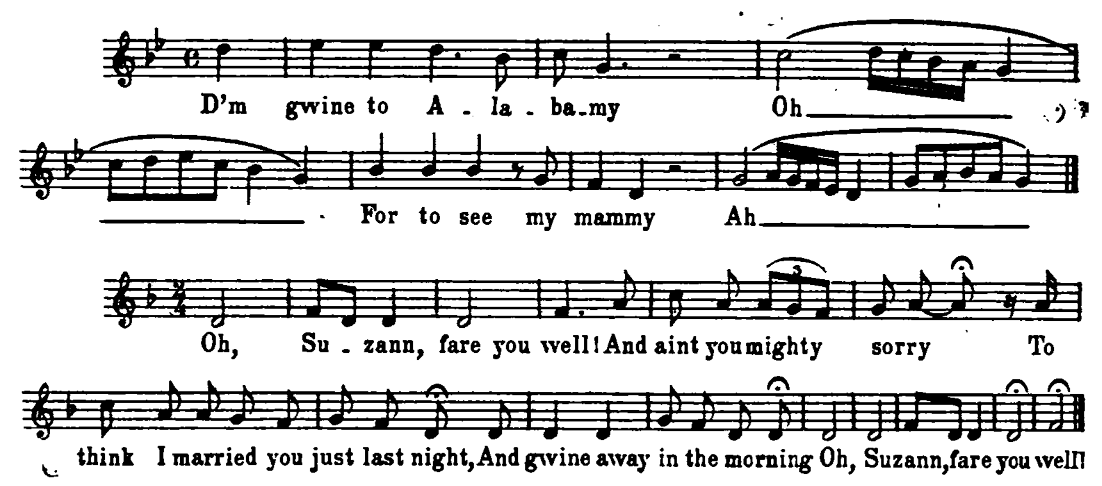
L'égrenage du blé (action de séparer le grain de l'épi, qu'il s'agisse du blé ou du maïs) était accompagné également par des chants rythmés d'un genre assez gai, comme on peut le voir par l'exemple suivant :



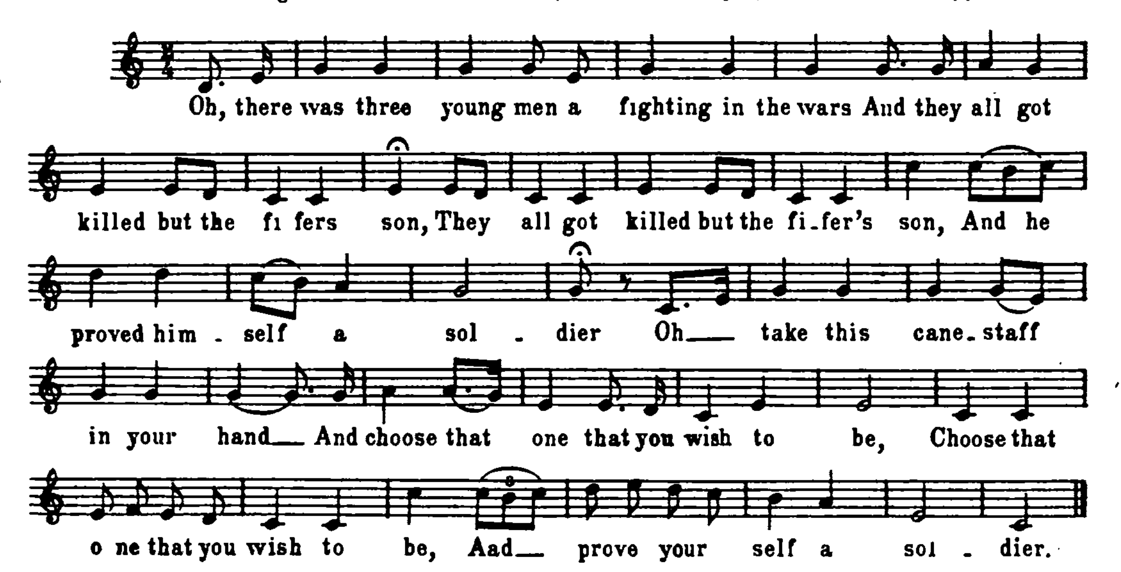
1. William-Francis Allen.
2. « J'entends par là que les blancs aiment la musique clairement écrite en notes, mais que les nègres préfèrent une musique plus mystérieuse. »

III. — Les mélodies alertes des moissons se taisaient au déclin du soleil, heure à laquelle les travailleurs rentrent pour donner à manger au bétail et se préparer au repos. La mélancolie qui imprègne toute âme de nègre se manifeste alors par des airs plaintifs et des mots qui expriment les plus tristes images de la vie d'esclave, la séparation d'une mère et d'un enfant, d'un mari et d'une femme, ou la mort de ceux qu'on chérissait. Tandis qu'il ramène à la maison son lourd char à bœufs, assis sur le timon, derrière les animaux patients, — ayant peut-être lui-même fabriqué les roues grinçantes et le joug grossièrement taillé, — l'esclave nègre manque rarement de chanter une *chanson d'espérance*[1].

Deux bons modèles de ce genre sont consignés ci-dessous :



IV. — Les *chants de réjouissance,* avec leurs cliquetis de rimes et leurs airs de gaieté légère, sont très souvent chantés en riant et s'accompagnent de danses folles exécutées devant un grand feu à l'intérieur de la maison en hiver, ou dehors, en été sous les rayons de la lune; ces chants prennent souvent la forme d'un dialogue où l'on invite un partenaire à une danse ou à un jeu, comme dans *The fifer's son* :

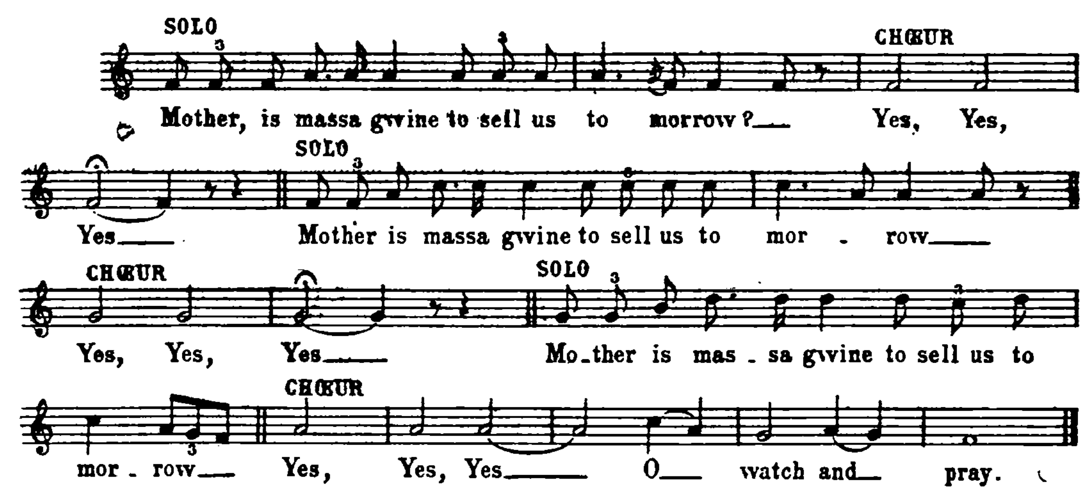


A cette catégorie appartiennent *Harry Cain; Send for the barber; We'll knock around the kitchen till the Cook comes in; My little ole daughter; Mr. Vincent he likes sugar and cream,* etc. Quelquefois, ces jeux chantés, avec leurs airs appropriés, étaient interrompus par la *Turkey Buzzard's Jig* lorsqu'un violoniste ou un joueur de banjo était présent, ou par quelque autre danse.

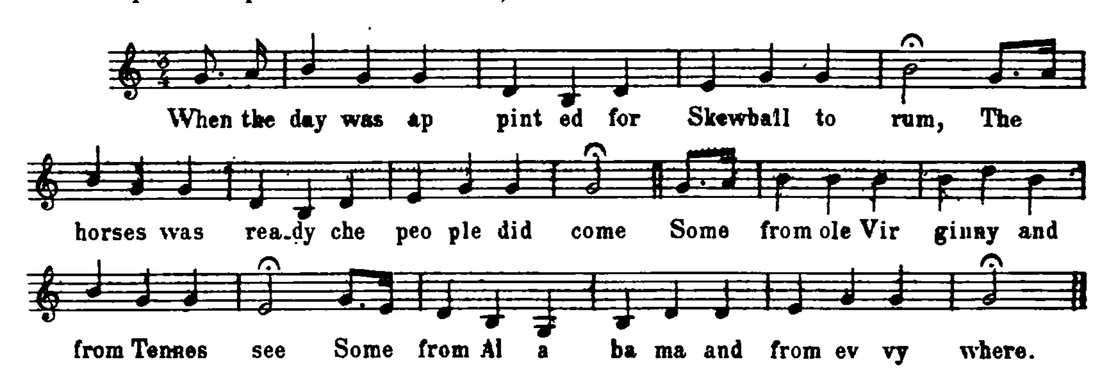
La forme du dialogue était très populaire, spécialement pour les jeux. L'un d'eux, cité par M. Ferrero dans la *Rivista Musicale,* et intitulé la *Vente de l'esclave,* est d'un genre particulièrement triste. En voici les paroles :

Mère, est-ce que le maître va me vendre demain?
Oui, oui, oui.
Qu'il va me vendre en Géorgie?
Oui, oui, oui.
Adieu mère, je vais vous quitter.
Oui, oui, oui.
Mère, ne vous chagrinez pas pour moi.
Non, non, non.
Mère, nous nous retrouverons au ciel.
Oui, mon enfant, veille et prie.

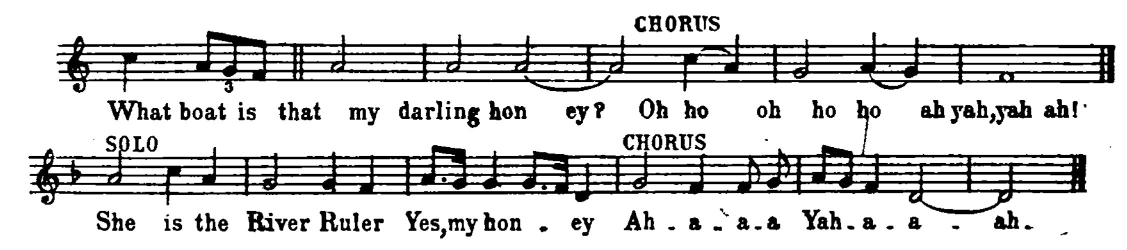
1. Brown, *Songs of the slave* (Lippincot's Magazine, 1868).



V. — Le *chant descriptif* se range aussi dans la catégorie des chants de « distraction ». Il s'exécute comme un chant ordinaire en développant et en prolongeant la dernière syllabe de chaque verset, avec une emphase marquée. L'un de ces chants, relatant les incidents d'une célèbre course de chevaux, devint presque un chant épique parmi les nègres des Etats du Sud. Mais le plus grand succès revient à *Noble Skewball* de Kentucky :



VI. — Les *chansons des rivières*, composées de vers séparés par des chœurs barbares et insignifiants, étaient chantées par de simples matelots de pont. Les bateaux à vapeur des rivières du Sud et de l'Ouest étaient montés en général par des équipages nègres, et quand le navire quittait le port ou y entrait, le chanteur principal montait au cabestan, puis chantait les solos, qu'il faisait semblant de lire, pendant que quarante ou cinquante de ses compagnons hurlaient les chœurs ou *howl*, ce qui constituait un des traits les plus saillants du morceau. Les personnes qui ont entendu ces chants ont été fascinées par leurs mélodies étranges et sauvages dont un exemple est donné ci-après :



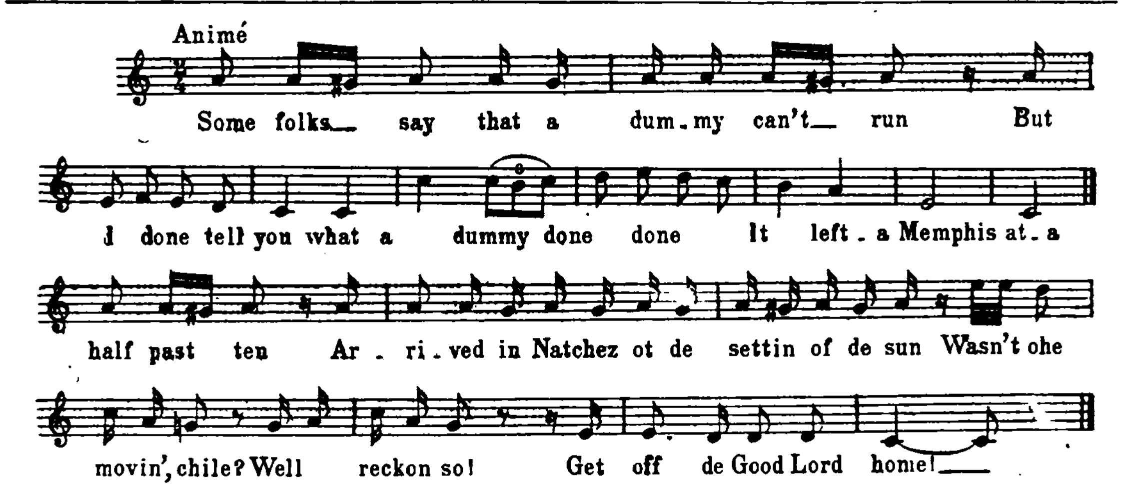
Un peu avant la fin de l'esclavage, un habitant du Delaware écrivait les lignes suivantes :

« Quelques-unes des plus remarquables chansons nègres que j'aie jamais entendues étaient chantées par des arrimeurs noirs, quelquefois par l'équipage entier sur les vaisseaux des Antilles; ces nègres chargeaient et déchargeaient les bateaux dans les ports de Philadelphie et de Baltimore. Je suis resté souvent plus d'une heure à les écouter, l'un d'eux faisant le soliste, et les autres intervenant avec le chœur, sans, bien entendu, s'interrompre dans leur travail. En l'espace d'une heure, ils chantaient de cette façon plus d'une douzaine d'airs différents, sans le moindre caractère religieux, quelques-uns même tout à fait profanes; les paroles étaient généralement innocentes, et la musique étrangement attirante. »

Un autre genre de chanson décrit le rapide mouvement d'une locomotive « dummy » de Memphis (Tennessee) à Natchez (Mississipi).
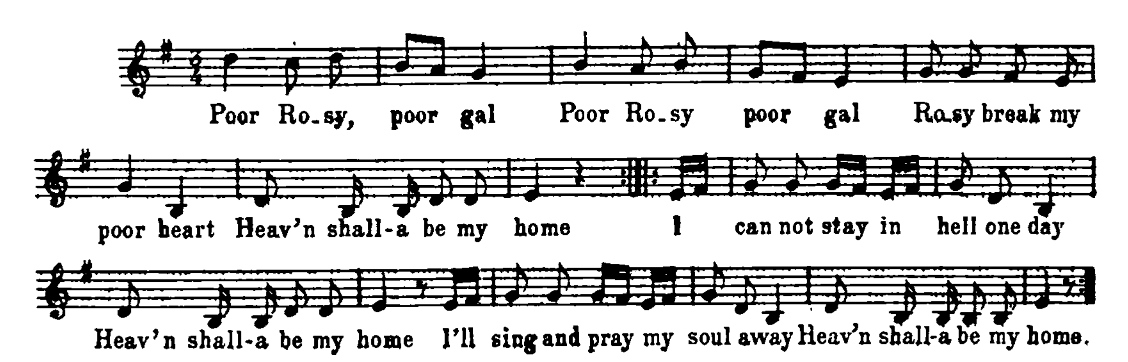
Accompagnement au banjo :





Miss Lucy McKim semble être une des premières personnes qui aient apprécié à leur valeur artistique et historique les chansons des plantations. Voyageant dans les îles de la Caroline du Sud, elle réunit et arrangea en 1862 les *Chants des esclaves libérés de Port-Royal*, dont un grand nombre étaient recueillis pour la première fois. Elle disait justement que « ces accents sauvages parlent, comme les victimes elles-mêmes ne pourraient le faire, d'espoirs anéantis, de chagrins profonds, de misères lugubres qui enveloppent l'âme aussi désespérément qu'un brouillard s'élevant d'une rizière; d'autre part, les paroles témoignent d'un souffle plein de foi pour l'au delà, la terre de Chanaan, la Terre Promise vers laquelle leurs yeux sont constamment tournés ».

Une des chansons que Miss McKim range parmi les plus populaires est *Poor Rosy*, dont une vieille esclave disait : « J'aime mieux *Poor Rosy* que toutes les autres chansons, mais on ne peut la chanter que *de tout son cœur et avec émotion* » :



Miss McKim faisait remarquer que le *tempo* de ces chansons varie, puisqu'il est approprié à différents genres de travail. Le bruit cadencé des rames imprime à *Poor Rosy* un mouvement d'*andante*. Un robuste garçon et une jeune fille la chantent au moulin, *hominy mill*[1], en l'adaptant au tour de la meule; le soir, quand le travail est terminé, *Heab'n shell-a be my home* retentit doucement, tristement, de tous les coins éloignés.
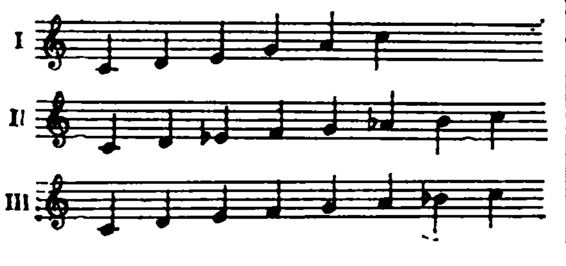
Le même auteur écrit :

« Il n'existe pas de chants en parties, comme nous les comprenons, et pourtant il n'y a pas deux personnes qui paraissent chanter la même chose; le « leader » commence les notes de chaque verset qu'il improvise souvent, et les autres forment le chœur, la « base » comme ils disent, et interviennent au refrain, ou se joignent au solo quand les paroles leur sont familières. Lorsque le chœur commence, souvent le « leader » se tait, laissant ses paroles à deviner, ou bien celles-ci sont reprises par l'un des autres chanteurs; et les choristes semblent suivre eux-mêmes leur propre inspiration, commençant ou s'arrêtant à leur choix, prenant une octave en dessous ou en dessus (quand ils ont entonné trop haut ou trop bas), ou bien, en donnant une autre note de l'accord, ils produisent un effet merveilleux de variété, et cela au temps voulu, sans aucune discordance dans la plupart des cas. Ce qui augmente la difficulté d'extraire le fil de cette étrange mélodie, c'est que ces chanteurs, comme les oiseaux, expriment des sons qui ne correspondent pas aux notes de la gamme, et glissent d'un ton à l'autre en cadences, triolets et autres roulades, inexprimables en notes. Il est extrêmement difficile de rendre en notation et signes courants les ballades nègres. Les roulades bizarres exécutées dans la gorge et le curieux effet rythmique produit par des voix séparées, faisant chorus à des intervalles irréguliers, rendent leur expression musicale aussi difficile que le chant des oiseaux ou les sons de la harpe éolienne. »

On pourra se demander ici quel est le caractère technique général de ces mélodies étranges, avec leur singulier mode plaintif. C'est la gamme pentatonique (le quatrième et le septième degré se trouvent supprimés) qui est en usage chez les indigènes du Congo; on emploie aussi la septième mineure de

1. Moulin dans lequel on broyait le blé indien.

même que les rythmes saccadés et hachés dans les hymnes solennelles, les danses de joie et les airs de jeu. Pour ces rythmes syncopés, le mot de *rag-time* a été employé ces dernières années, et ce rythme caractérise les chants qu'on a appelés *Coon songs*. M. Henry Krehbiel donne les quatre gammes suivantes :

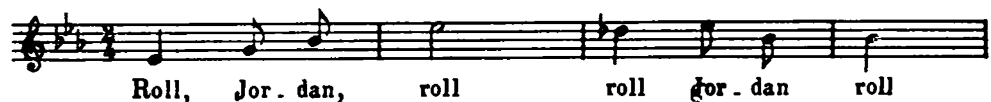




I. — La première est pentatonique, la diatonique majeure omettant les intervalles de quarte et de septième qui se trouvent dans les musiques écossaise, irlandaise, japonaise, chinoise, siamoise et autres; c'est peut-être la gamme la plus répandue primitivement et la plus naturellement harmonieuse.

II. — La deuxième est la gamme mineure où l'intervalle de sixte est monté d'un demi-ton.

III. — La troisième est une gamme majeure où l'intervalle de septième est bémolisé, une gamme sans tonique, une gamme transposée du mode mixolydien. *Roll, Jordan, roll,* est écrit dans ce ton :



IV. — La quatrième est une gamme mineure avec un intervalle de sixte mineure et un de septième majeure, d'un type tout à fait oriental; le chant des prêtresses du premier acte d'*Aïda* est écrit ainsi; c'est un air arabe authentique.

Dans l'excellente étude de Charles-L. Edwards *Bahama Songs and Stories* (Boston, 1895), nous lisons que la musique des Africains des terres lointaines est identique à celle des esclaves africo-américains des Etats du Sud, et la description suivante des chants nocturnes donne un trait pris sur le vif de la vie des ouvriers planteurs aux Etats-Unis :

« Les chanteurs, hommes, femmes et enfants de tout âge sont assis sur le sol de la plus grande pièce de la hutte, ou bien se tiennent en dehors des portes et des fenêtres, pendant que les malades restent couchés dans la plus petite chambre. Fort avant dans la nuit, ils chantent leurs hymnes et leurs antiennes les plus tristes, et c'est seulement à la lueur de l'aurore qu'ils se dispersent en silence.

« Chacun, dans ce groupe sombre, prend part à la mélodie comme par intuition et la mélange de tous les types de voix, soprano, alto, ténor et basse, sans obéir aux lois établies de l'harmonie, ce qui produit la plus touchante musique qui se puisse entendre. Comme ce chant de consolation accompagne les soupirs des mourants, on pourrait le prendre pour le bruissement sinistre des palmiers, ou le sourd murmure des lointains récifs de corail. L'effet produit est étrange et d'une intense tristesse. »

M. Edwards ajoute :

« L'emploi de la gamme pentatonique (intervalles de quarte et de septième supprimés) a été remarqué dans la musique des indigènes du Congo et dans plus de la moitié des chants des chanteurs du Jubilé. Ceci est une caractéristique de toutes les musiques sauvages, mais la musique des esclaves montre en cette circonstance, ainsi qu'en d'autres traits, une parenté proche avec la musique africaine. Au contraire, des emprunts fréquents faits aux livres d'hymnes spirituelles, comme, par exemple, le refrain du chant du Jubilé, *I am so glad,* qui n'est autre que la première partie de l'*Hymne de Pleyel,* permettent de constater l'influence de la musique des blancs sur les nègres, qui sont facilement des imitateurs.
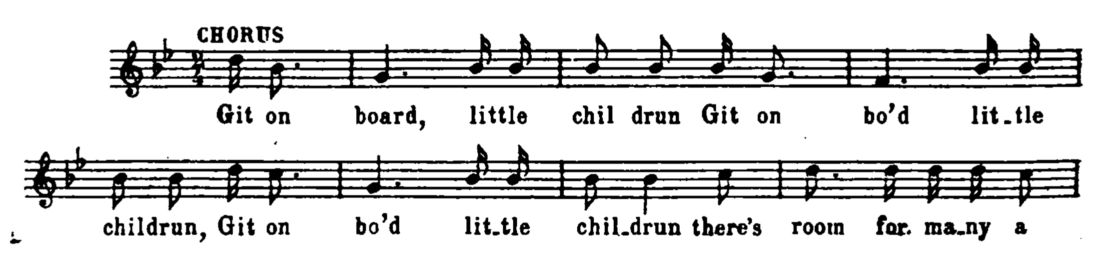
« L'habitude bien connue de chanter et de veiller toute la nuit, signalée chez les nègres du Sud, trait également frappant de la vie au Bahama, a été rapportée par tous les explorateurs, comme existant aussi chez les tribus originaires d'Afrique. On peut dire sans hésiter que le nègre américain a fait de larges emprunts à la musique élevée de la race blanche civilisée, pour y insuffler le sentiment de poésie étrange dont il a hérité de son ancêtre sauvage, chantant et dansant à la lueur de la lune africaine. »

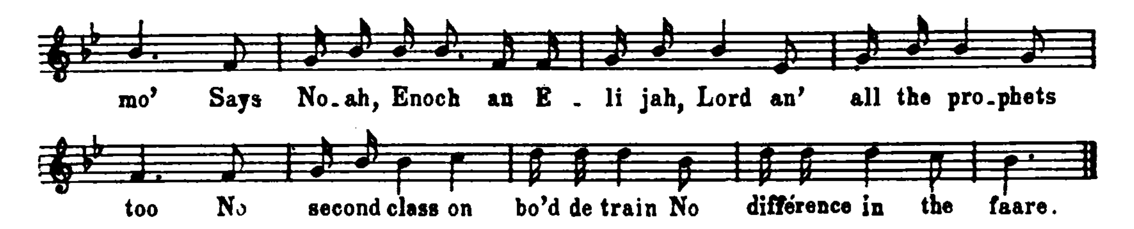
Tout ce qui vient d'être dit explique comment la musique nègre a trouvé sa place en Amérique.

Comme exemple de chants religieux chantés dans les îles de Bahama, voici le *Git on board;* tiré du livre de M. Edwards. Ce chant fait allusion aux fidèles croyants, qui, devenus « comme de petits enfants », sont appelés à prendre le train pour le ciel.

Voici ces vers :

Git on board, little children,
Git on board, little children,
Git on board, little children,
There's room fah many a mo'o
Says Noah, Enoch, an' Elijah,
Lord and all the Prophets too;
No second class on bo'd de train,
No difference in the fa-are.
Chorus : Git on board, etc.





Git on board, ye swearers,
Git on board, rum-drinkers,
Git on board, backsliders,
There's room fah many a mo'o
The Gospel sails are histed
King Jesus is de crew!
Bright angels roun' de captain, Lord,
An'what a heavenly crew!

Chorus : Git on board, etc.

Montez, petits enfants (*ter*)
Il y a place pour tous et plus
Pour aller voir Noë, Enoch, Elysée
Le Seigneur et tous les prophètes;
Pas de seconde classe dans le train
Ni de différence pour le prix du trajet.

Montez, blasphémateurs,
Montez, ivrognes,
Montez, apostats,
Il y a largement de la place pour tous,
Les voiles de l'Evangile sont hissées,
C'est l'équipage du roi Jésus,
Le Seigneur est le capitaine
Des anges resplendissants.
Quel céleste équipage!
Montez, petits enfants, etc.

Le nègre américain a l'oreille musicale. Dépourvu de toute technique, il improvise dans la perfection des parties de ténor, d'alto et de basse. Un chœur complet de nègres réalise spontanément un ensemble d'harmonie réellement intéressant pour un musicien, et produit souvent un effet de réelle beauté. Les nègres peuvent improviser une harmonie à quatre parties d'une richesse et d'un charme qui sont vraiment surprenants.

II

MUSIQUE CRÉOLE

En Louisiane et au Mississipi, l'Africo-Américain s'est développé sous l'influence française. La musique créole présente de nombreuses particularités. Le nègre semble avoir conservé au milieu des canaux et des cannes à sucre un plus grand nombre de ses traditions africaines que partout ailleurs; il y pratique même, en des endroits solitaires, son magique *voodoo*. Les danses sauvages, qui s'exécutaient le dimanche après-midi à la Nouvelle-Orléans sur la place Congo, et dont M. Cable donne un récit très pittoresque[1], diffèrent à peine de celles qu'a dépeintes Scheinfurth (voir plus haut). A la Nouvelle-Orléans, le barbare orchestre primitif d'Afrique se composait de tambours, de banjos, de marimbas, de calebasses remplies de cailloux, de guimbardes, de mâchoires de chevaux ou de bœufs que les indigènes frappaient frénétiquement avec un instrument de métal.

Avant d'aborder les chants créoles, il sera peut-être agréable au lecteur de savoir ce que M. Fortier écrit au sujet du singulier langage de cette contrée.

« Le dialecte parlé par les nègres de la basse Louisiane, qualifié de dialecte créole par les philologues, est un sujet d'étude intéressant. Ce n'est pas seulement une corruption du français, c'est-à-dire du français mal parlé, c'est un véritable dialecte avec ses caractères morphologiques et sa grammaire. Il est curieux de voir comment un ignorant esclave peut transformer la langue de son maître en un langage simple, concis, et en même temps doux et musical. Sa tendance est, bien entendu, d'abréger aussi bien les mots que la construction de la phrase. Le mot *arrêté* devient *rêté, appelé pelé,* toutes les parties d'une phrase qui ne sont pas absolument nécessaires pour saisir le sens sont mises de côté; il n'existe pour ainsi dire aucune distinction de genre, et le verbe est réduit à sa plus simple expression. La plupart des chants créoles sont écrits sur un rythme de danse. Les souvenirs d'Afrique survivent dans les noms et le style des danses telles que la *Calinda,* le *Coond jai,* la *Bamboula,* etc. Celle qui a eu le plus de succès est peut-être la *Coonjai* ou *Coond jai,* d'où le nom de « coon song » dérive vraisemblablement. »
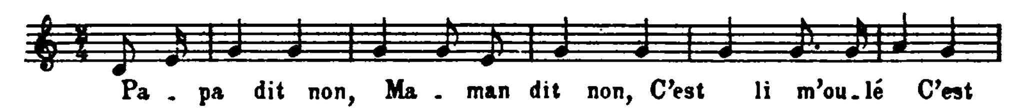
M. Tiersot donne de cette danse une explication à laquelle nous nous référons :
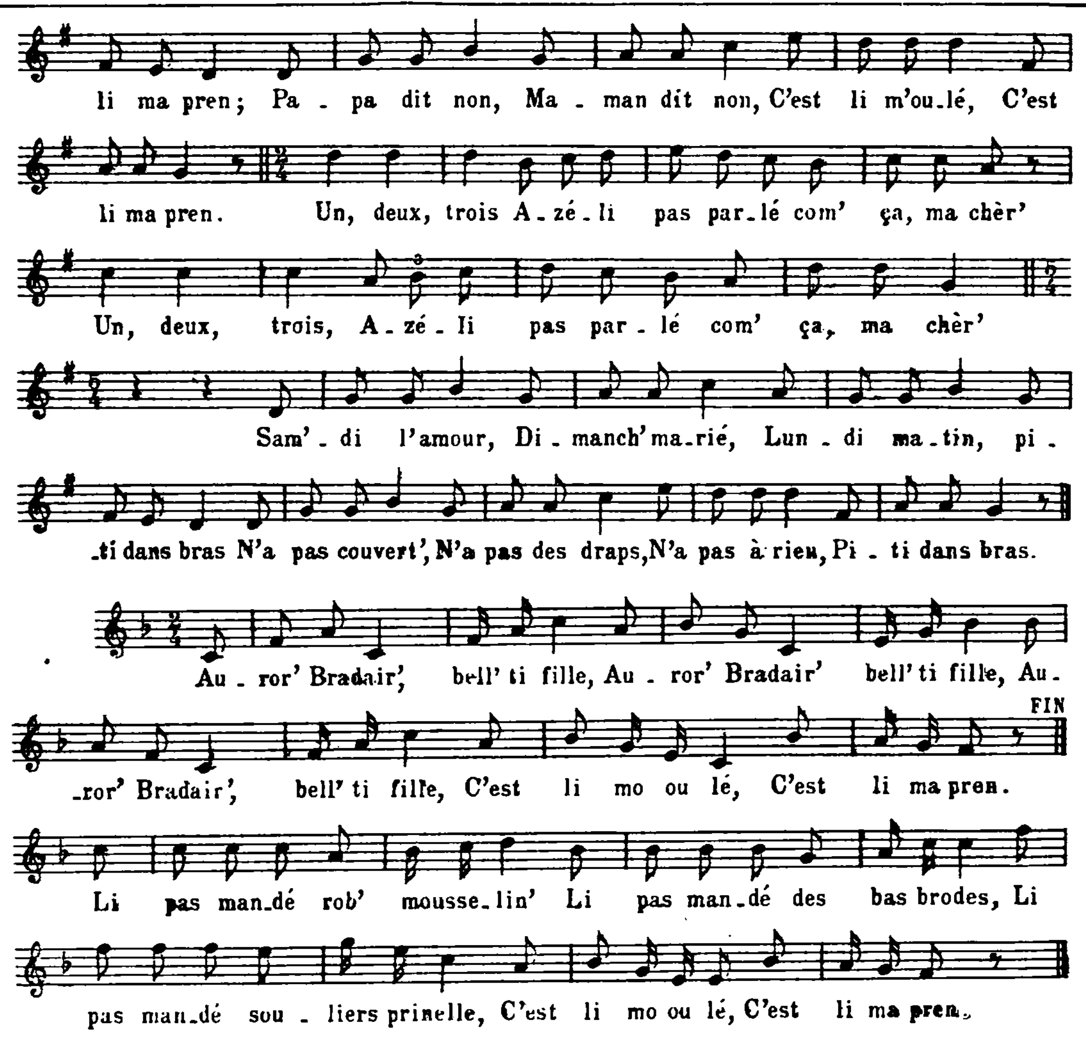
« Cette danse est caractérisée par un tournoiement peu animé, avec une sorte de dandinement légèrement irrégulier, qui s'accommode très bien des particularités du rythme musical. C'est ainsi que dans les deux mélodies qui vont suivre, et que j'ai notées minutieusement d'après l'interprétation de la négresse, la mesure est très décidément à cinq temps; j'en ai essayé plusieurs transcriptions rythmiques, mais aucune ne m'a paru s'adapter aussi bien que cette mesure prétendue irrégulière, plus simple pourtant qu'il ne semble. Nous la voyons, en effet, dans le cas qui nous occupe, entièrement formée de valeurs égales ou doubles se succédant dans une symétrie parfaite; que peut-on souhaiter de moins compliqué? Au reste, les nègres ne semblent pas se douter qu'ils réalisent ainsi une difficulté qui semble parfois insurmontable à des musiciens des pays où règne la civilisation. Ils se bornent à faire entendre leurs successions de notes égales ou doubles et, en même temps, à tournoyer avec une liberté de mouvement qui n'est pas sans mollesse, et cela a l'air de leur être tout simple. »

Nous donnons ici quelques exemples :

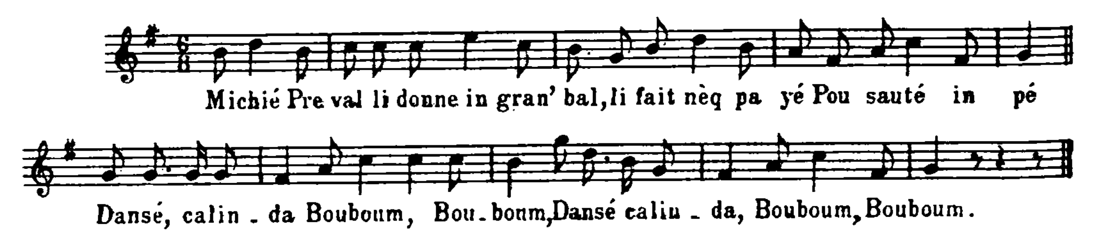
1. *Century Magazine* (février 1886).

Papa dit non; Aurore Bradaire :

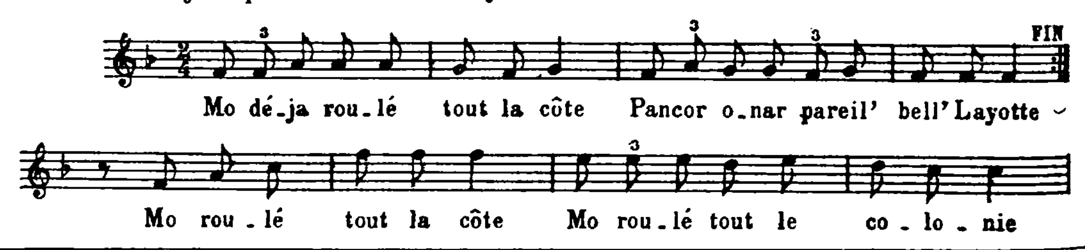




Michié Préval[1] :



Dans la *Belle Layotte* qui est aussi une « coonjai » :



1. M. Préval donne un grand bal; il fait payer des nègres pour sauter un peu.

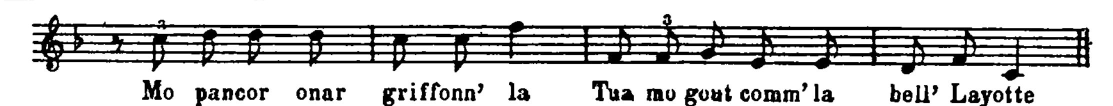
Refrain :

Dansez, Calinda, boumboum, boumboum.

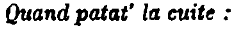
« Monsieur Préval était capitaine de bal; son cocher Louis était maître de cérémonie. Dans l'écurie il y avait grand gala : mon cheval était bien étonné. Il y avait des négresses belles plus que des maîtresses; elles avaient volé des dentelles dans l'armoire de mademoiselle. »
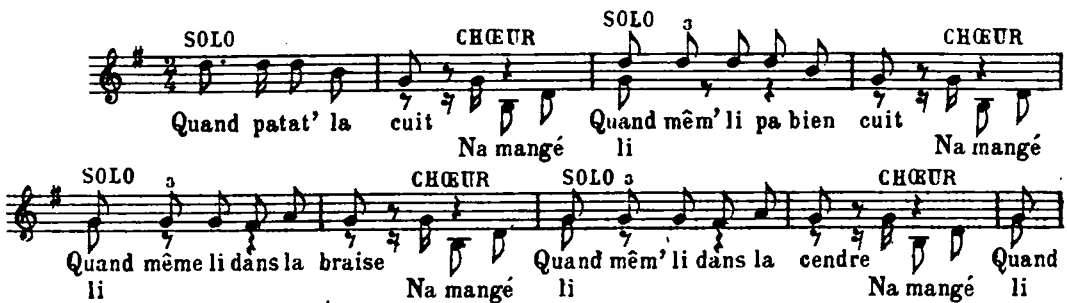
Voici le texte créole :

Michié Prévallité, capitaine bal.
So cocher Louis té mait' cérémonie,
Dans lequirie la y avé gran gala;
Moché choual layé té bien étonné.
Y avait des négress' bell' passé maîtresse,
Yé volé bebelle dans l'armoire mamzelle.



nous remarquons la combinaison rythmique qui caractérise le genre connu sous le nom d'*Habanera*, trois notes suivies de deux notes dans la mesure à deux temps.

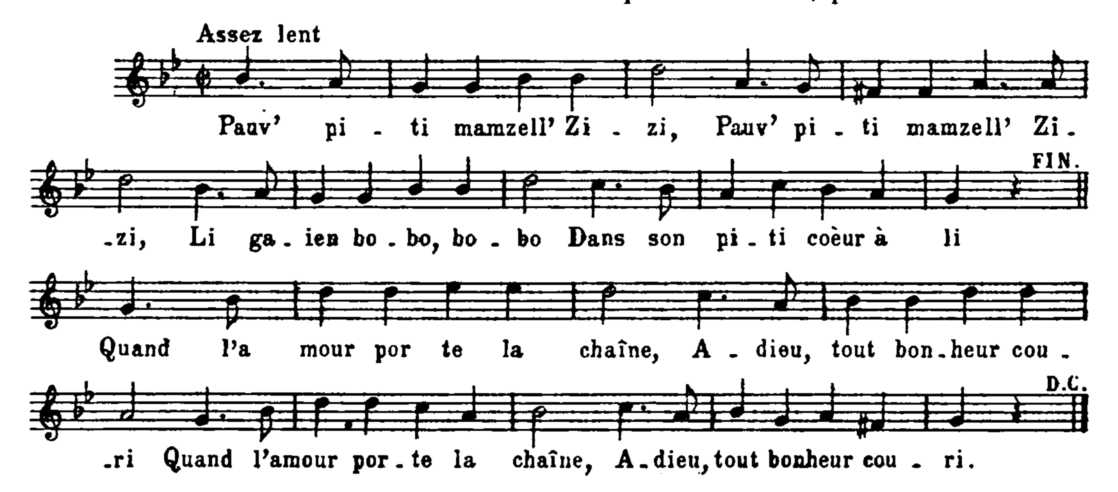




Cette danse nègre, une variante de la Bamboula des Antilles, est très animée et comporte des réponses en chœur dialoguant avec la voix seule; la mesure est marquée en battant des mains.



La mieux connue de toutes les chansons créoles est *Pauv' piti mam'zelle Zizi,* qui a fait le tour du monde.

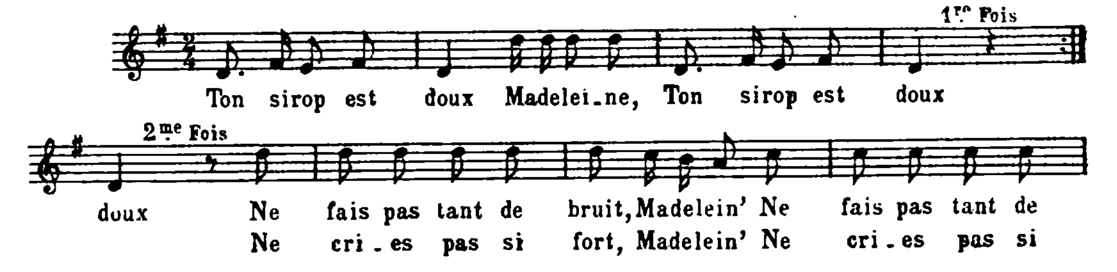


La *chanson de danse*, ou ronde, occupe une place importante, le chant dépassant de beaucoup en importance le sujet; il s'agit souvent des exploits d'un animal d'origine africaine : par exemple un homme pourra chanter ce jargon, pour ainsi dire dénué de sens :

« Crapaud entré on nid bourbon et lapé chanter; Jape piqué moin japé mordé moin; Doune, ah! doune goule! Doune, ah! doune, goule. »

(Un crapaud entre dans un nid de frelons et il chante : ils me piquent, ils me mordent, doune ah! doune ah! goule! Goule! doune ah! doune, goule!) Pendant qu'il chante, l'homme se tord en se frottant les épaules contre tous les assistants, qui reprennent le refrain sur le ton d'une musique tout à fait primitive.
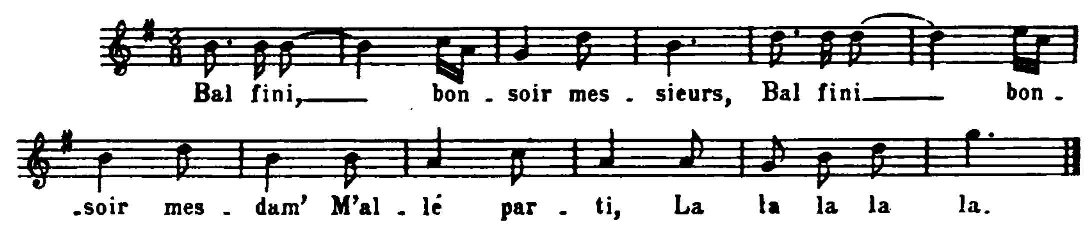
Une *chanson de danse* d'un genre différent : *Ton sirop est doux*, est donnée ci-dessous; elle a un grand succès parmi les planteurs de cannes à sucre. On peut mentionner ici qu'il était d'usage à la fin du bal qu'un chanteur annonçât par le chant suivant qu'il était l'heure de retourner à la maison.





bruit, Madelein' La maison n'est pas à nous Madelein' La maison n'est pas à nous.
fort, Madelein'

ou encore :



M. Cable dit des chants créoles nègres :

« Il est étrange de constater que, dans toutes les productions de la lyrique créole nègre, les charmes multiples de la nature ne sont pour ainsi dire jamais célébrés par les auteurs; les chansons ne sont pas souvent contemplatives, ne s'adressent pas à la nature environnante, mais expriment plutôt les émotions et les passions d'un adorateur de serpent presque nu sans s'occuper de l'extérieur; les alentours appartiennent au maître. Mais l'amour, le labeur, le travail, la colère, la superstition, la mélodie leur appartiennent. Pour eux, dormir est un baume, manger un réconfortant, danser un plaisir; le rhum est l'oubli ardemment désiré, et la mort la route noire de l'Afrique. Tels sont les sujets qui fournissent les piètres images de leurs chants[1]. »

En résumant les caractéristiques musicales de cette race transplantée, M. Tiersot s'exprime ainsi :

« Ils ont perdu, il est vrai, tout souvenir de leur passé africain, ils ont notamment oublié le langage que parlaient leurs ancêtres et adopté sans esprit de retour la langue du pays où ils se sont fixés. C'est donc en anglais et en français que nous allons entendre chanter les nègres citoyens des Etats-Unis d'Amérique; cela seul suffit à montrer la différence fondamentale, au point de vue ethnographique, de leur lyrique avec celle des Indiens.

« Chez eux, en effet, le chant est associé à toutes les manifestations de la vie. C'est d'abord le chant religieux. Nous venons de l'entrevoir dans leurs églises des grandes villes; mais c'est en d'autres lieux, bien plus éloignés des centres de civilisation, qu'il faut l'aller chercher pour le connaître sous son aspect le plus singulier. A des époques déterminées, dans les contrées à demi sauvages de certains Etats du Sud, les nègres d'une même confession conviennent de se réunir en des *camp-meetings* où ils se rencontrent par milliers et célèbrent en commun des cérémonies religieuses, la nuit sous le ciel. Là, leur ardeur va s'exaltant jusqu'à la furie. Parfois, dans le grand silence de la prière, on entend s'élever de la foule une voix isolée et anonyme; c'est un des fidèles qui, sous l'action d'une inspiration subite, entonne une mélopée jaillissant du fond de son être. Son chant prend peu à peu une forme saisissable, quelques voix voisines, sympathiques, lui répondent et s'unissent à lui; peu à peu, le nombre des chanteurs augmente, la foule s'y joint d'un élan unanime.

« Des milliers de voix répètent la strophe qu'une voix isolée improvisa naguère, et, surexcités peu à peu sous l'influence du sentiment collectif, les voilà qui s'agitent, trépignent, marquent la cadence en frappant les mains l'une contre l'autre, puis, n'y pouvant plus tenir, battent le sol de leurs pieds, de telle sorte que l'assemblée religieuse est transformée en une danse immense et frénétique[2]. »

Le même auteur décrivant la voix des nègres fait les remarques suivantes :

« Ils se réunissent en des groupements qui viennent chanter en public; leurs voix sont généralement étendues et fortes, non sans accent, mais avec un timbre guttural et une certaine mollesse qui les empêchent de s'assouplir comme on le désirerait parfois. On a composé pour eux des chansons dont quelques-unes sont répandues dans toute l'Amérique. D'autres forment de petits orchestres d'instruments à cordes pincées parmi lesquelles se place au premier rang le *banjo*, variété du luth ou de la guitare, avec un long manche et une caisse de résonance de forme circulaire, formée principalement d'une peau tendue. Ils jouent aussi un rôle analogue à celui des Tziganes en Europe. »

Un autre voyageur, M. Jules Huret, a récemment rendu compte d'une scène de funérailles à laquelle il assista dans une plantation de cannes à sucre en Louisiane. Le tableau qu'il en trace laisse loin en arrière, pour la vivacité des traits observés, celui de Mérimée décrivant et notant, dans *Colomba*, le vocéro des femmes corses (il est vrai que celui-ci conserve malgré tout plus d'harmonie). Au milieu des sanglots, des clameurs, de véritables scènes de folie, « tout à coup, dit notre auteur, une voix splendide, voix de femme, s'éleva près de nous, une voix de cuivre, une voix de contralto pénétrante et claire dominant toutes les autres. C'est une jeune négresse d'une grande beauté, qui prie pour les défuntes. Elle dit sur un ton de mélopée ses adieux aux mortes et ses prières au ciel. »

A la question de savoir dans quelle proportion ces chants sont répandus et s'ils sont conservés, Booker Washington a répondu ainsi qu'il suit :

« Dans les églises des grandes villes, ils sont peu chantés, mais dans celles des petites villes ainsi que dans les campagnes où la population de couleur se trouve en majorité, leur usage est général; il en surgit même de nouveaux de temps à autre. Quelques collèges et écoles du Sud font des efforts pour les conserver, et on les chante constamment à Fisk, Hampton et Tuskegee; des étudiants venant de parties éloignées du Sud apportent assez fréquemment de nouveaux chants. Quelques personnalités de la

1. *Century Magazine* (avril 1886).

2. *La Musique chez les peuples indigènes* (Paris, 1910).

race nègre n'encouragent pas ces chants, qui leur rappellent les conditions pénibles dans lesquelles ils ont pris naissance, mais la population, dans son ensemble, se rend compte que, si l'on excepte la musique des Peaux-Rouges, les chansons nègres constituent la seule musique vraiment américaine; aussi la nation met-elle son point d'honneur à les exécuter et à les conserver[1]. »

III

LES NÈGRES MÉNESTRELS

La première période digne d'intérêt dans la musique vocale nègre est celle dite des nègres ménestrels. Son origine est aussi accidentelle que curieuse. En 1830, un jeune comédien nommé Thomas D. Rice, en flânant dans les rues de Pittsburg (Pensylvanie), où il jouait un modeste rôle au principal théâtre, entendit un nègre chanter : « Turn about and wheel about and do jis so, an' ebery time I turn about, I jump Jim Crow. » Frappé par l'idée d'exposer Jim Crow aux feux de la rampe, l'obscur Rice s'introduisit un soir dans un habit en guenilles, mit une paire de chaussures éculées, un chapeau de paille déchiré, enfoncé sur une épaisse perruque noire de mousse tressée, et parut ainsi sur la scène.

Cette apparition extraordinaire produisit un effet immédiat. Le craquement des « peanuts » (pistaches) cessa au parterre, et un murmure d'attente parcourut les rangs des spectateurs. L'orchestre fit un court prélude, et, sur son accompagnement, Rice commença à chanter en lançant sous forme d'introduction le récitatif suivant :

« O Jim Crow's come to town, as you all must know, an' he wheel about, he turn about, he do jis so, an' ebery time he wheel about, he jump Jim Crow. » La salle fut électrisée et retentit d'un tonnerre d'applaudissements jusqu'alors inconnu au vieux théâtre. Le vacarme s'accrut après chaque refrain, mais quand le chanteur, rassemblant son courage et mettant à profit la bonne humeur de l'auditoire, se hasarda à chanlonner de petits incidents locaux connus de tous, les démonstrations devinrent assourdissantes.

Le lendemain, on entendait dans toutes les bouches la chanson de Jim Crow, plus ou moins exactement rapportée. Les employés la fredonnaient derrière leurs comptoirs en servant leurs clients, les ouvriers la vociféraient en s'accompagnant du bruit de leurs outils, les gamins la sifflaient dans les rues, les dames la fredonnaient dans leur boudoir, les bonnes la répétaient dans la cuisine au cliquetis de la vaisselle.

Rice résolut de profiter de sa popularité. D'autres chansons succédèrent, telles que *Lucy Long; Clar' de Kitchen, Sich a gettin'up Stairs, Zip Coon, Long-tailed Blue, Ole Virginy Nebber Tire, Settin'on a Rail* et d'autres chants qui ont été applaudis et sifflés par les grands-pères de la génération actuelle[2].

Ces chansons firent passer les moments les plus heureux aux esclaves, et elles étaient si naturelles et si bien appropriées au cœur américain que ces simples romances devinrent en quelques années les chants de la nation. C'est avec *Ole Dan Tucker*, peut-être la plus fameuse de toutes, qu'elles atteignirent leur apogée[3].

Après le succès de Rice, on vit fréquemment apparaître sur le programme un artiste à la « figure charbonnée », qui faisait des tours et des mouvements, en chantant d'abord avec accompagnement d'orchestre et, plus tard, d'un simple banjo joué par un compagnon.

La première troupe de ménestrels fut organisée à New-York en 1842; elle se composait de quatre exécutants et chanteurs; Billy Witlock tenait le banjo, Daniel-Decatur Emmett les « bones » (sortes de castagnettes), Franck Bower dansait avec les « bones », et Dick Pelham tenait le tambourin. Ils donnèrent leur première représentation dans le « billiard room » de Bartlett, dans la Bowery, puis les « ménestrels de Virginie », comme ils se nommaient eux-mêmes, eurent un tel succès qu'ils débutèrent au théâtre Chatham à New-York, le 17 février 1843. Peu après, le quatuor faisait son apparition en Angleterre et remportait de véritables triomphes.

Le plus fameux de la troupe était « Dan » Emmett, qui composa : *Ole Dan Tucker, Boatman Dance, Early in the morning, Walk Jaw Bone* et *Dixie*, qui devint le célèbre chant de guerre de la Confédération. Son origine est aussi toute fortuite. Un samedi soir, son directeur commanda à Emmett une chanson entraînante pour la représentation du lundi. Le résultat fut *Dixie*.

Edwin Paul Christy, qui entendit le quatuor Witlock-Emmett, vit quel avenir s'offrait aux nègres ménestrels, et il rassembla à Buffalo une troupe dont il fit l'éducation; la carrière de celle-ci commença à New-York en 1846. Christy prétend avoir créé les troupes de nègres ménestrels; de là le nom générique de « ménestrels de Christy » donné désormais à ces artistes à figure charbonnée.

Christy disposait son programme en deux parties. Dans la première, il présentait une rangée d'exécutants — de quatre à vingt — assis avec l'interlocu-

1. Quiconque voudrait pousser plus loin ses études en la matière pourra consulter avec fruit les ouvrages suivants :

J.-C. Stedman, *Narrative of a Five year's expedition against the revolted negroes of Surinam in Guiana on the wild Coast od South America* (London, 1796); *Examen de l'esclavage des nègres dans les colonies françaises de l'Amérique*, par V. F. C. (Paris, 1802-3); T. Edward Bowditch, *Mission from Cape Coast Castle to Achantee* (London, 1819); Major A.-J. Laing, *Travels in Western Africa* (London, 1825); Jas. M. Trotter, *Music and some Highly musical people* (Boston and New-York, 1878); Joel Chandler Harris, *Uncle Remus : his songs and sayings* (New-York, 1880); Charles Jeaunest, *Au Congo* (Paris, 1883); H.-H. Johnston, *The River Congo from its mouth to Bolobo* (London, 1884); Clarence Deming, *By-ways of Nature and Life; Negroes of the Mississipi Bends* (New-York, 1884); L. Hearn, *Two years in the French West Indies* (New-York, 1890); Charles-L. Edwards, *Bahama Songs and Stories* (Boston, 1895); *Slave songs of the United States*, edited by William Francis Allen, Charles Pickard Ware and Lucy McKim Garrison, *containing 136 songs with variants* (New-York, 1867); G.-D. Pike, *The Jubilee Singers*, containing 61 religious songs (Boston and New-York, 1873); Armstrong and Ludlow, *Hampden and its Students*, containing 50 cabin and plantation songs (New-York, 1874); J.-B.-T. Marsh, *The Story of the Jubilee Singers, with their songs* (Boston, 1880); Marshall W. Taylor, *A collection of revival Hymns and Plantation melodies* (Cincinnati, 1882); *Cabin and Plantation Songs as sung by the Hampden students* (New-York, 1891); William E. Barton, *Old Plantation Hymns* (Boston, 1899).

Magazine articles : Dwight's Journal of Music (Nov. 8, 1863); H.-G. Spaulding, *Under the Palmetto*, Continental Monthly (August, 1863); T.-W. Higginson, *Negro spirituals*, Atlantic monthly (June, 1867); John Mason Brown, *Songs of the Slaves*, Lippincott's Magazine (December, 1868); Isabelle S. Hopkins, *Negro Church Music*, Scribner's Monthly (1880); *Negro songs from the Barbadoes*, Folklore Journal (1887); Marion A. Haskell, *Spirituals*, Century Magazine (August, 1899); George W. Cable, *The dance in Place Congo and Creole Slave Songs*, Century Magazine (February and April, 1886); Ferrero, *La Musica dei Negri americani*, Rivista musicale italiana (Turin, 1906).

2. R. P. Nevin, *Atlantic Monthly* (Boston, 1867).

3. Charles-L. Edwards.

teur au centre et les joueurs de tambourin et de castagnettes placés aux deux bouts. Des plaisanteries, des devinettes et des chansons occupaient la première heure. La seconde était remplie par un « Olio » comprenant des airs de banjo, par « la clog dancing » et par d'autres spectacles particuliers aux nègres. Quelquefois une farce terminait la représentation.

Voici un exemple des devinettes en usage dans ces exhibitions; l'interlocuteur se tourne vers l'un des joueurs de « bones » ou de tambourin, et demande : « Bones, quelle est la voie dans laquelle on peut aller le plus loin? » « Bones », embarrassée, renonce, après des recherches restées sans succès, et malgré l'aide du tambourin. Alors, l'interlocuteur reprend : « C'est dans la voie du progrès qu'on peut aller le plus loin. »

Les « chanteurs éthiopiens », groupe de cinq musiciens organisé à Boston, portèrent ce genre de distraction sur la scène du théâtre Saint-James à Londres en 1846, où ils remportèrent un immense succès. Les deux fils de Christy prirent la direction de cette compagnie et continuèrent longtemps cette forme de divertissements populaires en Angleterre.

Le chant des nègres ménestrels frappa vivement Thackeray, qui écrivit à cette époque :

« J'ai entendu récemment un troubadour humoristique, un ménestrel qui chantait une ballade nègre et qui réussit, je l'avoue, à rendre mes lunettes humides sans que je m'y attendisse. J'ai vu des milliers de reines de tragédie expirer sur la scène en déclamant des vers appropriés sans qu'il me fût jamais nécessaire d'essuyer lesdites lunettes, qui ont été levées sur des douzaines de clergymen sans en être ternies, et voilà qu'un vagabond à face barbouillée, un banjo à la main, chante une petite chanson, frappe une note sauvage qui fait vibrer dans mon cœur une note de pitié heureuse. »

Les chansons des nègres ménestrels tombèrent graduellement en discrédit, dégénérant en un pauvre divertissement artificiel, raillant et grossissant les défauts propres aux nègres au lieu de faire valoir leurs qualités intéressantes. De piètres quolibets, de grossières plaisanteries, de l'argot fait de pièces et de morceaux, de pauvres tentatives sentimentales ne furent plus qu'une parodie du nègre des plantations. De là, il n'y a qu'un pas à faire pour arriver aux « coon-songs » ou couplets des scènes actuelles de vaudeville[1].

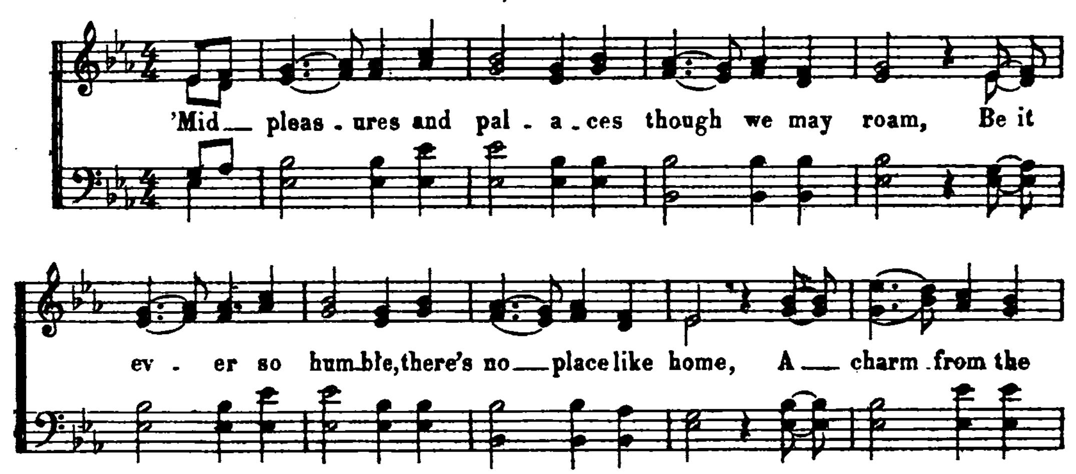
IV

CHANTS POPULAIRES

Un des chants les plus répandus dans le monde est : *Home, sweet Home;* et il s'associe tellement au nom de l'Américain John Howard Payne, que tout le monde ou à peu près lui en attribue la mélodie et les paroles. Ce chant fut exécuté pour la première fois au cours d'une pièce intitulée; *Clari, la fille de Milan*, adaptée par Payne du français et jouée pour la première fois au « Haymarket Theatre » de Londres, le 8 mai 1823, et à New-York le 12 novembre de la même année. Dans le cours du récit, une héroïne, enlevée par un gentilhomme, rencontre des chanteurs ambulants qui chantent *Home, sweet Home.* L'air, composé par Henry Rowley Bishop, devint extrêmement populaire sous le nom d'*air sicilien*, et comme Bishop était directeur du Haymarket à cette époque, il pria vraisemblablement Payne d'écrire de meilleures paroles que celles de Thomas Haynes Bayly qui commençaient ainsi : *To the home of my youth by sorrow I came.* « Je revins au foyer de ma jeunesse poussé par le chagrin. »

Cet air fut chanté pour la première fois sur une scène américaine par la mère du célèbre Joseph Jefferson[2].

Home, sweet Home.



1. Voici quelques titres de chansons de nègres ménestrels qui ont atteint une grande popularité.
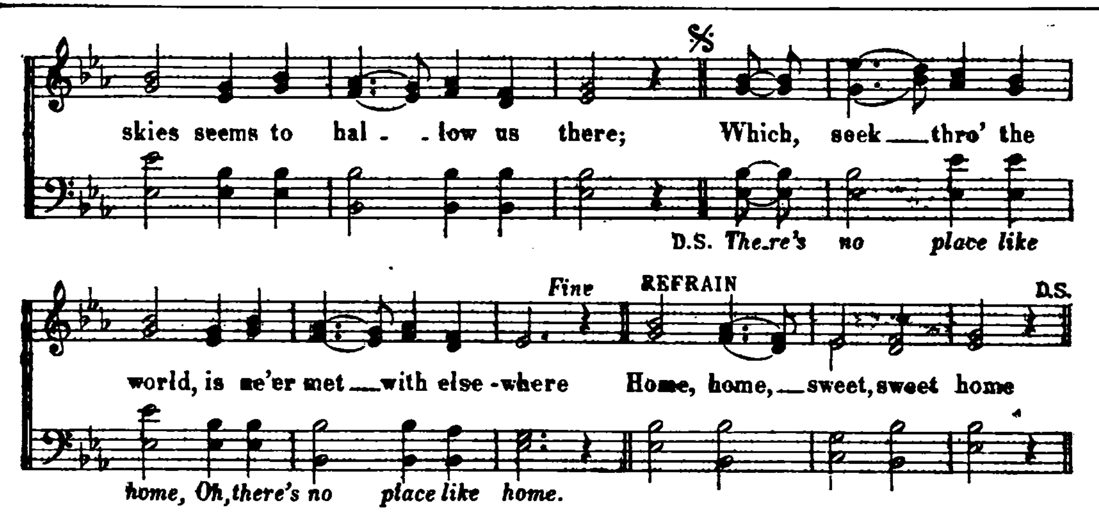
Dearest May, par L.-V. Crosby; *Carry me back to Ole Virginy*, par E.-P. Christy; *Jordan is a hard road to travel*, par Dan D. Emmett, et les chants suivants, qui sont tous anonymes : *Jim Crack Corn; Dandy Jim of Caroline; Lucy Long, Jim along Josey, In the Louisiana Lowlands, Susan Jane; Oh, Sam! Gideon's band*, et *Early in the Mornin*. Celles-ci, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, furent en vogue comme chansons de guerre, chansons d'écoliers et chansons de route. C'est en l'année 1844 qu'apparurent les troupes suivantes : les Ménestrels de New-York, les Clay Minstrels, les Virginia Minstrels, Original Virginia Serenaders, Ethiopian Minstrels, Sable Sisters, African Serenaders, Kentucky Minstrels, Ethiopian Operatic Brothers et The Buffo Troupe of Ethiopian Serenaders. Les fameux minstrels de Haverley s'organisèrent en 1865.

2. Il peut être intéressant de rappeler que ce même Jefferson fit sa première apparition sur la scène à l'âge de quatre ans, en 1833.

Rice le portait sur ses épaules dans un sac, qu'il ouvrit en chantant :

Ladies and gentlemen
I'd have you to know
I's got a little darkey here
To jump Jim Crow.

Mesdames et Messieurs,
J'ai l'honneur de vous informer
Que j'ai apporté un petit négrillon
Pour sauter Jim Crow.



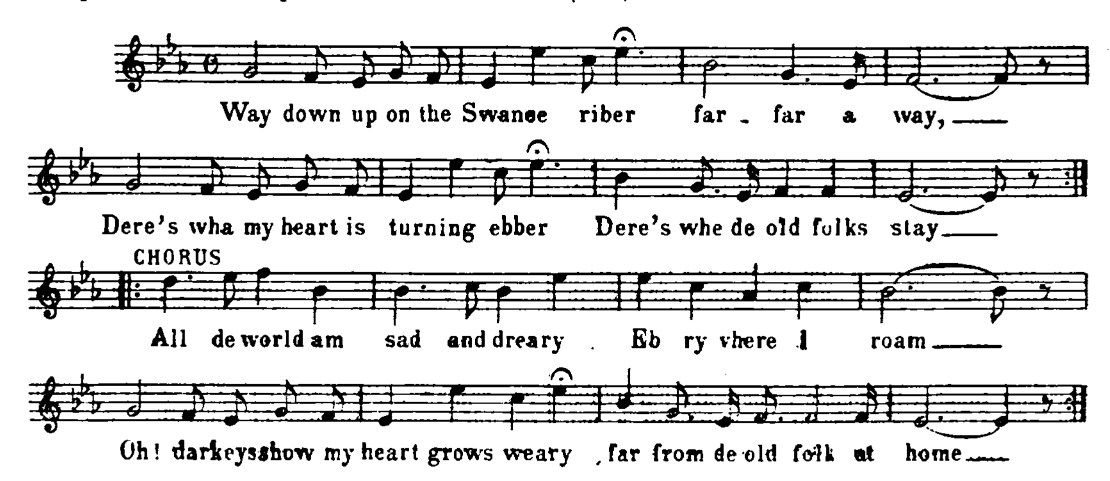
Au sujet de *Home, sweet Home,* M. Henry T. Finck écrit :

« Il est possible que Bishop en soit le véritable auteur, mais du fait que ce morceau a été imprimé dans les partitions sous le nom d'*air sicilien,* on en a inféré qu'il n'est peut-être qu'une interpolation d'une mélodie italienne.

« Quoi qu'il en soit, en se plaçant à un point de vue purement et simplement musical, le morceau est banal et n'eût jamais atteint la célébrité d'un air populaire si l'on n'y avait adapté les paroles sentimentales de John Howard Payne. La mode fit le reste. C'est, je crois, Jenny Lind qui introduisit la mode de *Home sweet Home,* en guise de *bis,* mais ce ne fut jamais dans les proportions où le fit Adelina Patti, qui le chanta certainement plus que n'importe quel air pendant une carrière publique de quarante ans. De 1890 à 1900, il n'y a pas une ville d'Angleterre ou d'Amérique où cet air ne fût pas seulement attendu d'elle, mais exigé par le public en plus du programme. J'ai vu des auditoires applaudir, hurler, trépigner pendant dix minutes jusqu'à ce qu'elle consentît à le chanter. Je m'étais pris de pitié pour elle, tant il me semblait ennuyeux de chanter toujours la même chose, jusqu'au jour ou je lus qu'elle chantait *Home, sweet Home,* en Allemagne, où personne ne s'y attendait. »

En tête de la liste des compositeurs de chants populaires doit figurer Stephen Collins Foster (1826-1864) qui, après avoir été négligé pendant des années, a reconquis la renommée qui lui était due. La mélodie de ses chants est si fraîche et leurs sentiments si vrais que les nouvelles générations de l'Amérique et les étrangers qui viennent d'au delà des mers les écoutent avec étonnement.

Stephen Foster est, avant tout, le compositeur de romances de l'Amérique. L'esprit de son temps se reflète dans ses chansons, et il est en même temps si vivant, si puissant et si conforme à la mentalité des habitants des Etats-Unis qu'on est tenté de dire de Stephen Foster, qui mourut jeune et bien longtemps avant que les États-Unis ne fussent une nation mondiale, qu'il a saisi le véritable esprit américain si difficile à définir. Né à Pittsburg, instruit, possédant un talent naturel pour les arts, — il peignait à l'aquarelle, — Foster composa de très bonne heure : *Sadly to my heart appealing* (Tristement à mon cœur suppliant) et *Open thy lattice, Love* (Ouvre ta fenêtre, chérie), écrits dans sa première jeunesse, témoignent que le sentiment auquel il reviendra plus tard, si tant est qu'il l'ait jamais abandonné, était la caractéristique la plus forte de sa nature. La *Louisiana Belle,* chantée dans un cercle à Pittsburg en 1845, devint un chant favori, auquel succédèrent *Uncle Ned* et *O Suzanna.* Tout le continent chanta ces airs après leur publication en 1847. Foster composa environ 150 mélodies nègres, dont deux devinrent célèbres dans le monde entier : *My old Kentucky Home* (1850) (Ma vieille maison de Kentucky) et *The old Folks at Home* (Les vieilles gens à la maison), qui commencent par « Way down upon the Suwanee River » (Loin, loin sur le fleuve de la Suwanee) (1851). Ces



deux airs sont aussi connus que *Home, sweet Home* et *The last Rose of Summer* (La dernière rose d'été). Le don de la mélodie, la grâce, la tendresse de Foster, le naturel de son style sans prétention, s'y manifestent de la façon la plus heureuse. Voici ce que dit M. Tiersot du spécimen que nous donnons ici. « La mélodie de Foster est écrite dans un rythme coulant et naturel, un peu banal, tandis que le cantique présente des irrégularités de mouvement, qui sont ce qui le distingue le plus nettement. Ces irrégularités sont fréquentes dans la musique des nègres d'Amérique. Elles le sont tellement qu'on y a vu une des principales caractéristiques de sa nature, et l'on a trouvé un mot pour le définir : le « rag-time »; littéralement « mouvement chiffonné ».

Il est intéressant de comparer le célèbre chant de Foster avec un rag-time original nègre.

Les autres chants nègres renommés de Foster sont : *Nelly was a lady* (1849) (Nelly était une dame); *Camptown Races* (1850) (Les courses de Camptown); *Massa's in the cold, cold Ground* (1852) (Massa est dans la froide terre); *O boys carry me long* (1853) (O garçons, emmenez-moi); *Hard Times, come again no more* (1854) (Temps difficiles, ne revenez plus); *Way down South* (1858) (Au Sud lointain); *O Lemuel* (1858); *Nelly Bly* (1859); *Old Black Joe* (1860) et *Don't Bet your Money on the Shanghai* (1861) (N'engagez pas votre argent sur le Shanghai). Parmi les chansons sentimentales, le quatuor : *Come where my love lies dreaming* (Viens où ma bien-aimée rêve) devint très populaire et : *I see Her still in my Dreams* (Je la vois encore dans mes rêves), écrit en 1861, au moment de la mort de sa mère, ne fut guère moins estimée. Tout le monde à cette époque chantait ou connaissait : *Old Dog Tray*; *I will be true to thee* (Je veux t'être fidèle); *Willie, we have missed you* (Willie, vous nous avez manqué); *Ah! may the red rose live always* (Puisse la rose rouge vivre toujours); *Maggie by my side* (Maggie à mon côté); *Gentle Annie* (Douce Annie); *Farewell, my Lillie Dear* (Adieu, ma Lillie chérie) et *O Comrades, Fill no glass for me* (Camarades, ne remplissez pas mon verre).

M. Henry T. Finck est un des critiques les plus difficiles et des plus savants d'Amérique; il possède un goût musical très sûr. Aussi son opinion est-elle intéressante à connaître sur les mélodies de Stephen Foster en particulier, et sur les chants américains en général; il écrit ceci :

« Beaucoup meilleur que *Home, Sweet Home*, au point de vue musical, *Old Folks at Home* est presque aussi populaire; dans ce chant, la mélancolie du mal du pays est aussi admirablement exprimée dans la mélodie que dans les paroles. Toutes les chansons de plantation de Foster n'ont pas le même souffle que celle-là; ainsi : *Hard Times, come again no more* et *Old Black Joe* sont faibles, tandis que *Melindy May* et *Old Dog Tray* sont insignifiants. Au contraire, *Nellie was a lady* est une musique originale, et *Massa's in the cold, cold Ground* est un bijou de sentiment musical. La popularité de ces chants et de ceux du même genre, tels que l'étrange et délicieux : *Nancy Till, Susan Jane* de Hays et *Dixie Land* de Emmett se justifient sans difficulté, parce qu'ils ont un réel mérite artistique et parlent aux sentiments de tous. En les considérant à un point de vue technique, on peut voir qu'ils ont ceci d'indispensable pour toucher les masses, que leurs harmonies sont extrêmement simples et se réduisent à peu près aux triades de la tonique, de la sous-dominante et de la dominante, c'est-à-dire, en admettant qu'on soit en *ut*, que les accords comprennent *do, mi, sol, fa, la, do, sol, si, ré.* Ces accords sont l'ABC de l'harmonie, mais les neuf dixièmes des Anglais, des Américains, des Italiens même s'en contentent, et ne se soucient pas de pénétrer dans le domaine enchanté de l'harmonie où les progressions et les modulations font les délices d'un musicien. A cet égard, Edward Mac Dowell, le plus récent et le plus grand compositeur de musique vocale américaine, est infiniment supérieur à Stephen Foster; mais, tandis que les chansons du premier ne sont connues que de quelques milliers de personnes, un million de chanteurs exécutent celles du second. Comme tous deux charment également par leurs mélodies, il faut admettre que le secret de la popularité de Foster est due à la simplicité de sa musique. S'il s'était aventuré, comme Mac Dowell, dans le monde de l'harmonie exploré par Bach, Schubert, Chopin, Wagner, Liszt et Grieg, jamais aucun ménestrel n'eût répandu ses chants par le pays. Même dans le public musical, le sens de l'harmonie est une nouveauté.

« Je ne voudrais pas donner un chant de Schubert ou de Mac Dowell pour tous ceux de Foster; pourtant, j'ai un grand respect pour ce dernier, car il a su conquérir la popularité et l'immortalité uniquement par le sens qu'il avait de la mélodie, celui qu'il avait de l'harmonie étant non seulement simple, mais rudimentaire. Ses airs ressemblent à des airs populaires allemands ou russes, où la pensée musicale est cristallisée comme la sagesse humaine l'est dans des proverbes également simples. J'aime à m'étendre sur cette sorte de popularité musicale; elle donne de l'espoir pour l'avenir, en montrant que les masses n'aiment pas forcément une musique vulgaire ou vile. Comparées aux chants populaires, les mélodies de Foster ont avec eux deux points communs : la simplicité d'harmonie dont on vient de parler, et une structure également simple. Elles se composent de courtes phrases de quatre mesures combinées avec d'autres de huit, comme de la musique de danse, et cette sorte de forme est un autre point essentiel pour rendre la musique populaire. »

En outre, la phrase mélodique doit demeurer semblable; par exemple, si l'on compare *Yankee Doodle* et *A Hot Time in the old Town to-night*, on verra qu'on pourrait couper chacune de ces chansons, comme des cordes, en sections d'égale longueur, et en fait, elles ne diffèrent pas sensiblement de morceaux de bois à arêtes grossières.

« Cette simplicité de la structure rend la chanson plus facile à apprendre, et c'est un autre secret de la popularité musicale. Tout le monde peut la retenir en une minute. Un des chants les plus populaires pendant une saison a été *Shoo Fly*, dont voici les paroles :

Shoo Fly, don't bodder me
For I belong to Company G,
I feel like a morning star.

Va-t'en, mouche, ne me tracasse pas
Car j'appartiens à la Compagnie G,
Je me sens comme une étoile du matin.

« Et c'est tout, avec une musique aussi simple que les paroles. L'ensemble est d'une bêtise si bouffonne qu'un pessimiste ne pourrait guère l'entendre sans rire, et la mélodie, quoique commune, n'est pas vulgaire. Ces chansons ne durent généralement pas plus longtemps que la vie d'une mouche; elles sont souvent tirées d'airs d'opérettes populaires.

Telles que les comètes, elles fendent le ciel, où tout le monde peut les voir, et elles disparaissent pour toujours. »

Le goût sentimental de la période en question atteint son apogée dans les airs de SEPTIMUS WINNER (1827-1902), originaire de Philadelphie, qui jouait du violon, de l'orgue et du piano et fut chef de « Philadelphia Band » pendant cinq ans. Sa première chanson : *How sweet are the roses* (Comme les roses sont douces), publiée en 1850 sous le pseudonyme féminin de « Alice Hawthorne », fut la première d'une longue liste connue sous le titre de *Ballades de Hawthorne;* l'une de ces chansons : *Listen to the mocking Bird* (Ecoutez l'oiseau moqueur), atteignit une popularité phénoménale. Winner pense en rêve à Hallie qui repose dans la vallée avec l'oiseau moqueur[1] chantant sur sa tombe. Sa voix argentée ne s'est pas encore tue!

Les autres chansons populaires de Winner sont les suivantes : *Why ask if I remember thee?* (Pourquoi me demander si je me souviens de toi?), *Fond moments of my Childhood* (Moments chéris de mon enfance), *Am I not true to thee?* (Ne te suis-je pas fidèle?), *Only a Child* (Rien qu'un enfant), *Carry me back to Tennessee* (Reconduisez-moi à Tennessee), *The love of one Fond Heart* (L'amour d'un cœur aimant), *Pet of the Craddle* (Trésor du berceau), *Days gone by* (Jours écoulés), *Songs of the Farmers* (Chants des fermiers), *Yes, I would the War was over* (Oui, je voudrais que la guerre fût terminée), *Give us back our old Commander* (Rendez-nous notre vieux capitaine), *Aunt Jemina's Plaster* (L'emplâtre de la tante Jemina), *Ten little Injuns* (Dix petits Peaux-Rouges).

Winner produisit énormément; il arrangea quinze cents morceaux pour instruments différents et composa une grande quantité de musique instrumentale.

Un autre chant qui n'a jamais entièrement disparu de la mémoire de la génération précédente, laquelle entendit ses père, mère, grand-père, grand-mère le chanter avec la sentimentalité qui régnait alors, est *Ben Bolt*. Les paroles sont dues au docteur Thomas Dunn English, médecin à New-Jersey, qui les publia d'abord dans le *New-York Mirror* (le 2 septembre 1843); elles furent mises en musique par Nelson Kneass sur un vieil air allemand. *Ben Bolt* fut tiré de l'oubli il y a quelques années par George du Maurier, qui en fit un trait caractéristique de son roman *Trilby* (Londres, New-York, 1894), lequel révolutionna tous les amateurs de livres anglais.

Peut-être, de toutes les romances sentimentales parues de 1860 à 1870, — et il y en eut beaucoup, — la plus célèbre fut-elle *Lorena*, de Joseph-Philbrick Webster (1819-1875), qui commence par *The years creep slowby by, Lorena* (Les années glissent doucement, Lorena). Elle fut chantée partout, surtout dans le Sud, où elle était particulièrement aimée. Sa popularité n'est pas encore éteinte, car elle s'attarde dans les vastes prairies du Sud-Ouest, où les cow-boys la chantent sur de nouvelles paroles.

A cette époque, on chantait encore : *Just before the Battle Mother* (Avant la bataille, mère), *Toll the Bell for lovely Nell* (Sonnez la cloche pour la charmante Nell), *When this cruel War is over* (Quand cette guerre cruelle sera finie), *Annie of the Dell* (Annie de la vallée) et *Fairy Bell* (Cloche de fée). L'ancien air favori : *Rosin the Bow* (Mettez de la colophane sur l'archet) n'a pas encore complètement disparu.

Rocked in the Cradle of the Deep (Bercé dans le fond de l'abîme) est une des plus anciennes chansons américaines qui aient connu la faveur populaire. Les paroles en furent écrites par Mrs. Emma Willard, directrice de pension à Troy, pendant sa traversée d'Europe en Amérique en 1832. Joseph-P. Knight, un Anglais qui professait à l'école de Mrs. Willard, mit les vers en musique.

Vers 1840, *The Carrier Dove* (Le Pigeon voyageur), de Daniel Johnson, chanteur du Park Theatre de New-York, devint tout à fait populaire.

Citons parmi les chansons de cette époque : *The old Oaken Bucket* (Le vieux seau en chêne), chanté sur l'air composé par Kiallmark pour *Araby's Daughter* de Moore; *The old Arm chair* d'Elisa Cook (Le vieux fauteuil) et *Woodman, spare that tree* (Bûcheron, épargne cet arbre) de George-P. Morris, mis tous les deux en musique par l'Anglais Henry Russell, l'auteur de *Cheer, Boys, Cheer* (Criez, les garçons, criez), également très connu. *Lilly Dale* de Thompson et *The blue Juniata* de Mrs M.-D. Sullivan détinrent la vogue vers la même époque.

GEORGES-F. ROOT (1820-1895) est un contemporain de Stephen Foster; né à Sheffield (Massachusetts), il fit son éducation musicale à Boston. Organiste et maître de chapelle dans cette ville, il fut pendant cinq ans l'un des auxiliaires de Lowell Mason comme professeur de musique dans les écoles publiques.

En 1844, il vint à New-York et parvint à la renommée avec les chansons de : *Hazel Dell; Rosalie, the prairie Flower* (Rosalie, la fleur de la prairie) et *The vacant Chair* (La Chaise vide). Son quatuor *There's is Music in the Air* (Il y a de la musique dans l'air) fut considéré pendant des années comme un morceau type dans le genre sérénade. En 1860, il alla à Chicago et se mit avec son frère, E.-T. Root, à la tête d'une affaire d'édition de musique. L'Université de Chicago lui donna le titre de docteur en musique. M. Root écrivit aussi un des plus vibrants airs guerriers : *Tramp, Tramp, Tramp, The Boys are marching*.

WILL-S. HAYS (1837) écrivit environ trois cents chansons. Il avait le don de cette musique coulante que l'oreille saisit vivement et retient facilement. On vendit 350.000 exemplaires de la chanson intitulée : *Write me a Letter from Home* (Ecris-moi une lettre de chez nous) et à peu près autant de *Parted by the River* (Séparés par la rivière), *Wont you Tell me Mollie Darling* (Dis-moi que tu m'aimes, Mollie chérie), *My Southern Sunny Home* (Ma maison ensoleillée du Sud), *We parted by the River Side* (Nous nous séparâmes au bord de la rivière), *The Moon is out to night* (La lune est sortie cette nuit) et *Evangeline*, tous morceaux extrêmement populaires.

Hays en écrivit, pour la plupart, les paroles et la musique. Il composa aussi de nombreux airs pour nègres ménestrels, tels que : *Wake Nicodemus* (Debout, Nicodème), *Kingdom Coming* (Le royaume à venir), *Babylon's Fallen* (La chute de Babylone), *Angels meet me at the Cross Roads* (Des anges viennent à ma rencontre à la croisée des chemins) et *Little Old Cabin in the Lane* (La vieille petite case dans le sentier). Hays est originaire de Louisville (Kentucky).

HENRY-CLAY WORK (1832-1884) se distingua d'abord comme compositeur de chants populaires tels que : *We are Coming, Sister Mary* (Nous arrivons, sœur Marie), chanté souvent par E.-P. Christy. Work écri-

1. *The mocking Bird* est une sorte de grive chantant la nuit et qui est très répandue dans les Etats du Sud.

vit 80 morceaux que tout le monde connaît, y compris *Grandfather's Clock* (La pendule de grand-père) et *Come Home, Father* (Viens à la maison, père). Il composa également : *Marching Through Georgia*. Work naquit à Middletown (Connecticut) et mourut à Hartford (Connecticut).

Hart-Pease Danks (1834-1903), de New-Haven, et directeur de musique de diverses églises, écrivit plus de douze cents chansons ou hymnes. Les plus connues sont : *Anna Lea, Don't be angry with me, Darling* (Ne sois pas fâchée contre moi, ma chérie) et *Silver threads among the Gold* (La chevelure d'or semée d'argent); ce dernier air fut joué vingt ans et plus par tous les orgues de barbarie. Les airs populaires jouissaient, il y a quarante ou cinquante ans, d'une faveur plus durable qu'aujourd'hui. Les mélodies de Foster, de Hays, d'Emmett et de Rice furent chantées et sifflées par deux ou trois générations, si bien que les chansons courantes étaient à la fois nouvelles et anciennes.

De 1860 à 1870, *Listen to the mocking bird* (Ecoutez l'oiseau moqueur), *Hazel Dell, Ben Bolt, Stop that knocking at the door* (Cessez de frapper à la porte) de Winnemore; *Wait for the wagon* (Attendez le wagon), composé par R. Bishop Buckley des ménestrels de Buckley en 1843; *Gaily the Troubadour* de Haynes Baily, *A life on the Ocean Wave* (Une vie sur la vague de l'Océan) de Henry Russell et le chant populaire de la Thuringe *How can I leave thee* (Comment puis-je te quitter), *Good news from Home* (Bonnes nouvelles de la maison) ainsi que *Over the water to Charlie* étaient aussi connus que *Captain Jinks of the Horse Marines* et *Slap, bang, what jolly dogs are we* (Clic, clac, quels joyeux farceurs nous sommes), tout nouveaux sur la scène de Londres; il en était de même de *All quiet along the Potomac to night* (Tout est calme le long du Potomac ce soir), que J. Dayton, le chef de musique du 1er régiment d'artillerie du Connecticut, venait de mettre en musique.

Viva l'America de Harrison Millard, *Flag of the Free, Seeing Nellie Home, Blue Violets, Rock me to sleep, mother* (Berce-moi pour m'endormir, mère), furent également des chansons célèbres à la même époque.

Après la guerre civile, le clown de cirque entra dans la gloire et fut le principal propagateur de l'air populaire. Billy Emerson eut un grand succès avec *Love among the roses* (L'amour parmi les roses) et *The Big Sunflower* (Le grand tournesol). Ce dernier passa même en proverbe, et on le cite encore aujourd'hui :

I feel as happy as a big sunflower
That nods and bends in the breezes
And my heart is as light as the wind that blows
The leaves from off the treeses.

(Je me sens aussi heureux qu'un grand tournesol
Qui se penche et s'incline sous la brise,
Et mon cœur est aussi léger que le vent qui chasse
Les feuilles des arbres comme surprises.)

Billy Emerson inaugura la chanson dansée et obtint ainsi un immense succès.

A la même date, W.-H. Lingard arriva de Londres avec *Captain Jinks of the Horse Marines*, qui révolutionna l'Amérique et qui n'a pas encore complètement disparu. Clyde Fitch, le fameux dramaturge américain, se servit de *Captain Jinks* comme de sujet d'une pièce jouée il y a quelques années, et dans laquelle miss Ethel Barrymore se fit remarquer.

Pat Molloy, The charming young man on the flying Trapeze (Le charmant jeune homme sur le trapèze volant), *The dark girl dressed in blue* (La jeune fille brune habillée de bleu), *The Fellow that looks like me* (L'individu qui me ressemble), *In the Bowery* et *The yellow Girl that winked at me* (La fille jaune qui me fait signe de l'œil) sont de la même époque.

Lydia Thornpson et ses blondes anglaises firent leur apparition en 1868, venant de Londres; par suite, le pays fut inondé pendant plusieurs années de chansons anglaises de music-hall.

Vint ensuite Tony Pastor, dont les chansons remportèrent le plus grand succès; son théâtre à New-York était toujours comble. Tony se consacra aux chansons humoristiques et les chanta lui-même en habit de soirée. Il fut infiniment amusant avec son chapeau qu'il portait toujours.

De 1870 à 1880, les morceaux à succès furent les suivants : *Little friend* (Petite amie), *I feel too awful jolly when the Band begins to play* (Je me sens transporté d'aise quand l'orchestre commence à jouer), *Champagne Charlie, The Mulligan Guards, The Cottage by the Sea* (La villa près de la mer), *Killarney, Good bye Charlie, Ten thousand milles away* (Eloigné de dix mille lieues), *Jenny, the Pride of Kildare* (Jenny, l'orgueil de Kildare), *My gal, Strolling on the sands* (Flânant sur la plage), *There is a letter in the candle* (Il y a une lettre dans la chandelle).

Oh! dem Golden slippers (Oh! les pantoufles d'or) et *In the morning by the bright light* (Au matin à la grande lumière) prirent la place de *Zip Coon* par Dixon et de *Walk Jaw bone* sur les lèvres de la génération suivante, au moment où *In the Gloaming* (Au crépuscule) et *The lost chord* (La corde perdue) traversèrent l'Atlantique et furent entendues à satiété.

Won't you tell me, Mollie Darling (Dis-moi, dis-moi, Mollie chérie), *Spring, Spring, gentle Spring* (Printemps, printemps, doux printemps) et la chanson de marin, *Nancy Lee*, de cette époque, ne sont pas totalement ignorés de la génération actuelle; toutefois, cette dernière ne pense ni à demander le nom du compositeur, ni le nombre d'éditions atteint, ni l'abondante moisson de dollars américains qui en fut le profit.

The Blue Alsatian Mountains de Stephen Adams, *Over the Garden Wall* (Par delà le mur du jardin) de D.-V. Fox et *Baby mine* d'Archibald Johnson succédèrent aux chansons précédentes; pendant le temps de leur popularité, *Little Buttercup* fut une des chansons du moment.

La renommée de Dave Braham commence au temps lointain du théâtre d'Harrigan et de Hart, dans Broadway, où se jouaient les farces et les pièces irlandaises, et où Edw. Harrigan chantait *Reilly and the great 400* dont le succès fut d'une durée phénoménale. *The Mulligan's Guards Ball, Paddy Duffy's Cart, The Squatter Sovereignty, Cordelia's aspirations* sont parmi les œuvres de Dave Braham. Un grand nombre de ses chansons ont été adoptées par les collèges de garçons pour leurs livres de chants et sont encore chantées par les « Glee-Clubs ».

Maggie Cline entretint la vogue des chansons irlandaises, jusqu'au moment où May Irwin fit naître une passion pour les « coon songs » avec leur insidieux rythme de « rag-time ». May Irwin chanta la première à New-York : *After the Ball* de Charles-K. Harris, sans se douter que ce chant allait faire époque; le morceau fut intercalé dans la pièce de Hoyt *Trip to Chinatown* (Excursion à Chinatown), pièce qui remporta un succès formidable.

La chance favorisa *After the Ball* dès le début. Gilbert Tompkins fait à ce propos le récit suivant :

« La foire mondiale de Chicago, en 1893, marque une étape pour la chanson. On entendit à cette occasion de la bonne musique à profusion, et nombreux en furent les admirateurs. Mais le peuple — cette foule vaste et changeante — ne s'éprit que d'un air *After the Ball*, et ne voulut entendre que celui-là. Ce n'était pas tout ce qu'on pouvait souhaiter de mieux comme musique; les paroles laissaient à désirer au point de vue du sens et du sentiment, mais l'air se retenait tout de suite et contenait cette sorte de mélodie qui tourne à l'obsession et dont on finit par exécrer la persistance entêtée. L'auteur, Charles-K. Harris, de Milwaukee, passait pour ne pas même savoir ses notes, ni jouer un air sur le piano d'un seul doigt; mais, comme auteur de musique commerciale, il a acquis une réputation qu'on s'efforcera vainement d'atteindre pendant bien des années encore.

« Une foule endimanchée a besoin d'un air en vogue, et les sentiments des flâneurs tournent toujours en mélodie. Au moment psychologique, pour ainsi dire, quand une foule immense se rassemblait à Chicago, s'abattit soudain cet air, venant de Milwaukee; son succès s'étendit aux confins du monde. Des globe-trotters l'entendirent fredonner par des coolies à Hong-Kong et par des indigènes des bords de la mer Rouge. La vente, dans les magasins de musique, atteignit des proportions invraisemblables. Dans une ville de la côte du Pacifique, il en fut vendu 2.000 exemplaires, soit un par trente habitants de toutes sortes et de toutes conditions. Dans beaucoup d'autres endroits, il en alla de même, et pendant plusieurs semaines il fut même impossible de satisfaire à la demande. Harris était son propre éditeur, et c'était un homme d'affaires tres expert, du caractère le plus fin; il fit peut-être 10.000 dollars de bénéfice. D'autres chansons avaient eu des succès financiers, mais aucune n'avait jamais approché de celui-là. Nombreux furent ceux qui tentèrent d'atteindre un nouveau record. On mit des sommes considérables dans ce genre d'affaires, et pendant les années qui suivirent, la foire des syndicats se forma pour imposer au public un air lucratif. Ce fut l'âge d'or pour les chanteurs; on raconte qu'à cette époque Harris alla jusqu'à payer cinquante chanteurs de cinq à cinquante dollars par semaine pour maintenir le succès de *After the Ball*. D'autres tentèrent la même fortune et les chanteurs furent mis à l'épreuve de toutes les façons. Un éditeur publia la même chanson sous dix-sept pages de titres différents, portant chacune la photographie du chanteur qui l'exécutait. Des réclames étaient répandues largement pour célébrer à la fois chanteurs et chansons. »

Cast Aside (Rejeté), *Fallen by the Wayside* (Tombé sur le bord de la route), *There'll come a time some day* (Il viendra un temps quelque jour), de Harris, atteignirent une vente de 300.000 exemplaires. Parmi ses autres chansons se trouvent *While the dance goes on* (Pendant la danse), *Hearts* (Cœurs), *You will never know* (Vous ne saurez jamais), *Just break the news to mother* (Communique les nouvelles à mère), *Tell her that I love her too* (Dites-lui que je l'aime aussi) et *Fifty years ago* (Il y a cinquante ans).

Parmi les chansons qui ont eu un succès fou, qui ont soudainement atteint la renommée, puis sont retombées dans l'oubli, qu'on a entendu jouer par les orgues de Barbarie et les pianos des rues, dont les airs viennent à la mémoire dès que les titres sont mentionnés, on peut citer : *White wings* (Ailes blanches), *Sweet violets* (Jolies violettes), *Annie Rooney, Sweetest story ever told* (La plus douce histoire qu'on ait jamais racontée), *Sunshine of Paradise Alley* (Le rayon de soleil de l'allée du Paradis), *She was bred in old Kentucky* (Elle fut élevée dans le vieux Kentucky), *Little Alabama Coon; Down went M'ginty to the bottom of the sea* (M'ginty descendit au fond de la mer), *Kentucky Babe, Mah'gal's a high born lady* (Ma mie est une dame de haute naissance), *Stay in your own back yard* (Restez dans votre arrière-cour), *Hiawatha, Bedelia, In the gold old Summer time* (Dans le bon vieux temps doré de l'été), *Rip van Winkle, Good bye Dolly Gay, The Holy city* (La sainte cité), *The rosary* (Le chapelet), *Mr. Dooly, When Uncle Reuben comes to town* (Quand l'oncle Reuben vient à la ville), *Beautiful eyes* (Beaux yeux), *Waltz me around again, Willie* (Willie, faites-moi encore valser), *Heart sand flowers* (Cœurs et fleurs), *Every body's doin'it* (Tout le monde le fait), *Love me and the world is mine* (Aime-moi et le monde est à moi), *Every body works but father* (Tout le monde travaille excepté père), etc.

Les romances sentimentales de Wilton Welling, *Some day* (Un jour), *Dreaming* (En rêvant) et *Golden love* (Amour doré) traversèrent l'Atlantique, venant de Londres. *Some day* prit la place de l'ancien *In the Gloaming* (Au crépuscule). A cette époque, Albert Chevalier introduisit les « coster songs » en Amérique et les chanta avec grand succès.

La chanson boulangiste *En r'v'nant de la revue*, chantée d'abord par Paulus à l'Alcazar d'été et populaire dans toute la France, fut *câblée* aux Etats-Unis par le *New-York Herald*, et fut exécutée partout sans les paroles.

Une autre chanson, qui arriva vers cette époque par la voie de Paris : *Linger longer Loo*, est une chanson anglaise de Young et de Sidney Jones; elle plut tellement à un Français qui l'entendit à Londres, qu'il la rapporta à Paris, où des paroles françaises y furent adaptées par M. Henry Dreyfus, lequel conserva le chœur en anglais :

Linger longer, Lucy, Linger longer Loo
How I love to linger, Lucy, linger long o'you
Listen while I sing. Oh! tell me you w'll be true
Linger longer, longer linger, linger longer Loo.

Cette chanson fut chantée à Paris par Yvette Guilbert et par Mlle Duclerc aux Folies-Bergères. Dreyfus écrivit aussi les paroles de l'air contemporain de *Daisy Bell*. A cette même époque appartient *Tarara-boom-de-ay* qui est également une interprétation de music-hall de Londres.

Pour en revenir aux compositions aborigènes, nous citerons celles qui envahirent ensuite le pays : *Comrades* de Felix M'Glennon, puis *Push dem Clouds away* (Chassez les nuages) de Percy Gaunt, et *Sweet Marie* de Raymon Moore. Felix M'Glennon écrivit encore : *That is love* (Voilà de l'amour) et *He never cares to wander from his own fireside* (Il ne peut jamais quitter le coin de son feu). Percy Gaunt eut du succès avec : *Love me little, Love me long* (Aime-moi un peu, aime-moi longtemps) et *The Bowery*.

Paul Dresser, né à Terre-Haute (Indiana) en 1859, commença à écrire des chansons en 1881. Son premier succès fut : *I believe it, for my mother told me so* (Je le crois, car ma mère me l'a dit). *The letter that never came* (La lettre qui n'est jamais arrivée) fut écrite en 1887 et chantée dans la pièce : *The old*

Homestead (Le vieux foyer), pièce que Denman Thompson rendit extrêmement populaire.

La vente de : *Here lies an actor* (Ici repose un acteur) atteignit 100.000 exemplaires. *The lone grave* (La tombe solitaire) et *The pardon came too late* (Le pardon vint trop tard) furent inspirés par des épisodes de la guerre civile.

Just tell them that you saw me (Dites-leur simplement que vous m'avez vu) est une des meilleures romances dites « maternelles » qu'on ait écrites depuis longtemps. A celle-ci succéda : *Dont tell her that you love her* (Ne lui dites pas que vous l'aimez), qui eut aussi une vente fructueuse. *I can't believe her faithless* (Je ne peux pas la croire infidèle) se vit également très demandée. Le plus grand succès de Dresser fut *On the Banks of the Wabash* (Sur les bords de la Wabash), que lui inspira son amour pour son vieux pays d'Indiana. Cet air fit sa fortune en le rendant célèbre, et plus de 700.000 exemplaires en furent vendus pendant sa vie. *On the Banks of the Wabash* est devenu tout récemment le chant national de l'Indiana, exemple de la manière dont un chant *populaire* peut être promu au rang de chant *national*. A la fin de la guerre d'Espagne, Dresser donna : *The Blue and the Gray* (Le bleu et le gris), premier chant martial de quelque mérite depuis la guerre civile; il réussit immédiatement et fut suivi par : *Give us another Lincoln* (Donnez-nous un autre Lincoln), *There is no North and South to-day* (Il n'y a plus de Nord ni de Sud aujourd'hui) et par *M. Volunteer*. Dresser n'eut jamais aucune éducation littéraire ni musicale. Sa carrière comme ménestrel et comme auteur dans le genre farce fut courte; il écrivit quelques pièces dans lesquelles il joua. Sans posséder une très bonne voix, il pouvait chanter ses chansons lui-même. Il mourut en 1905.

George-M. Cohan, né à Providence R. I. en 1878 et familièrement nommé le « Yankee-Doodle boy », fut aussi envié de ses contemporains. Il composa et publia : *Little Johnny Jones, Forty-five minutes from Broadway* (A quarante-cinq minutes de Broadway), *George Washington* et *Fifty miles from Boston* (A cinquante milles de Boston), qui remportèrent un grand succès.

Monroe-H. Rosenfeld est un autre compositeur de romances, très populaire, qui naquit à Richmond (Virginie) en 1861. Ses principales compositions sont : *With all her faults, I love her still* (Malgré tous ses défauts, je l'aime encore), *Hush, little Baby, dont you cry* (Chut, petit bébé, ne pleurez pas), *The song of the steeple* (La chanson du clocher) et *Johnny get your gun* (Johnnie, prenez votre fusil), chanson extrêmement populaire. M. Rosenfeld, qui est originaire du Sud, s'est approprié le mouvement rythmique nègre pour l'introduire dans ses mélodies.

George Cooper, né à New-York en 1840, écrivit : *Sweet Geneviève, See that my Grave's kept green* (Veillez à ce que ma tombe reste verte), *The little church around the corner* (La petite église qui fait le coin), *Beautiful Isle of the Sea* (Splendide île de la mer), *Must we then meet as strangers?* (Faut-il que nous nous rencontrions comme des étrangers?).

Mentionnons encore parmi les chansonniers à succès : Harry Pepper, avec : *Tell me that you love me* (Dites-moi que vous m'aimez), *When shall I call thee mine?* (Quand pourrai-je te dire mienne?) et *Jennie*; Charles Graham, avec *Two little girls in Blue* (Deux petites filles en bleu); Walter-P. Keen, avec *American tears* (Larmes d'Amérique); Joseph-P.-S. Skelly, avec *The old rustic Bridge by the Mill* (Le vieux pont rustique près du moulin) et *She gave me a pretty red rose* (Elle m'a donné une jolie rose rouge); Effie Canning, avec *Rock-a-by Baby* (Bercez un peu bébé); H.-V. Petrie, avec *I don't want to play in your yard* (Je n'ai pas envie de jouer dans votre cour); Robert Coverley, avec *For love's sake* (Pour l'amour de l'amour), *Ask thine heart again* (Questionne encore ton cœur) et *Love for love* (Amour pour amour); Edward-B. Marks, avec *Little lost child* (Petit enfant perdu) qui rapporta 15.000 dollars à son auteur, et *December and May*; Herman Perlêt, avec *Love, sweet love* (Amour, doux amour) et *I wonder* (Je me demande), tiré de son opéra : *The Dragoon's Daughter* (La fille du dragon).

Dans ces dernières années, il est arrivé qu'une chanson acquit une popularité durable par de réelles qualités artistiques; tel fut le cas de celle de Reginald de Koven : *Oh! Promise me*, extraite de son opéra : *Robin Hood*, et qui eut un grand succès. *Oh! Promise me* fut tirée à un million d'exemplaires, que l'on vendit séparément. Cette chanson est construite sur une mélodie italienne de M.-S. Gastaldon, intitulée *Musica Probita*, op. 5, et mise en paroles par Flick-Flock; elle commence ainsi :

Ogni sera di sotto al mio balcone
Sento cantar una canzon d'amore.

Tous les soirs au bas de mon balcon
J'entends chanter une chanson d'amour.

Les airs de Victor Herbert, insérés dans ses opéras, sont aussi bons que populaires, ce qui est beaucoup dire en leur faveur.

Les collèges « Glee-Clubs » contribuent dans une grande mesure à rendre les chants populaires. Les Glee-Clubs ont eu pour modèle les Männerchöre allemands, et leurs membres chantent leurs chants en produisant un grand effet. Harvard, Yale, Princeton, Amherst, Brown, Dartmouth, Columbia, Cornell, etc., ont leurs airs particuliers et leurs livres de musique, qui sont la propriété exclusive des étudiants. Certains appartiennent au fonds commun, tels que : *Gaudeamus* (Vive l'amour); *Bingo; Mary had a little Lamb* (Mary avait un petit agneau); *Tarpaulin Jacket; The Dutch Company* (La compagnie hollandaise); *Soldiers' Farewell* (Les adieux des soldats); *Old Cabin Home; Nelly was a lady* (Nelly était une dame); *Good night, Ladies* (Bonne nuit, mesdames); *My Bonnie lies over the ocean; Paddy Duffy's cart* (La charrette de Paddy Duffy); *Old Noah he did build an ark* (Le vieux Noé construisit une arche); *Seeing Nelly Home* (En conduisant Nellie chez elle); *Billy Mcgee Mcgaw*, etc.

La liste des chansons grossit de jour en jour, par l'addition de chants populaires et d'airs d'opérettes, si bien que les collections des cercles de musique réunissent pêle-mêle des chants de nègres ménestrels, des romances sentimentales, des airs enfantins de la *Mère l'Oie* modifiés et arrangés, des parodies, des hymnes évangéliques, des « airs spirituels » nègres, et peut-être aussi, çà et là, des nouveautés italiennes, françaises, allemandes et anglaises.

Les étudiants de ces collèges ne se contentent pas de chanter leurs chansons entre les murs de leurs « prisons », au cours de leurs représentations dramatiques et musicales; ils le font, en outre, en toute occasion. Ils les apportent chez eux au moment des vacances, et, naturellement, leurs sœurs, cousines, mères, tantes et bien-aimées les apprennent. Par

suite, les chansons de collèges occupent une place importante dans la vie des Etats-Unis ; les étudiants ont maintenu, de génération en génération, des chants qui, sans eux, seraient tombés dans l'oubli.

Avant de quitter le sujet des chants populaires, il faut dire un mot des hymnes dites évangéliques, qui, composées pour des fêtes de renaissance religieuse ou des réunions évangéliques, sont souvent exécutées par des musiques militaires et classées dans des recueils à l'usage de ces dernières. De ce nombre, nous signalerons : *Hold the Fort* (Garde le fort), par P.-P Bliss; *The shining Shore* (Le rivage étincelant), de George-F. Root, *The sweet bye and bye* (Le doux tantôt), de Joseph Philbrick Webster.

Ces hymnes évangéliques ne sont ni plus ni moins que les anciens « spirituels » des camp-meetings déguisées sous une forme façonnée par les Blancs; leur emploi prouve une fois de plus combien l'influence de la musique africo-américaine, est importante sur toute l'étendue du territoire des Etats-Unis.

V

CHANTS PATRIOTIQUES ET NATIONAUX

Les chants dits patriotiques remontent en Amérique à la date de la Loi du Timbre. Quand le bateau *Edward* aborda à New-York, le 8 avril 1765, apportant la nouvelle provocatrice que cette injuste loi avait passé au Parlement, la nation américaine déclara sa ferme intention de s'opposer à son exécution. Dans tout le pays, les journaux entretinrent cet état d'esprit, et les chansons, haussées au diapason le plus aigu de l'étonnement et de l'indignation, surgirent nombreuses. On écrivit une telle quantité « d'arbres de la Liberté » qu'on eût pu en faire un grand verger; car ces « arbres de la Liberté », plantés dans les parcs ou les terrains communaux des villes et des villages, n'étaient pas seulement un symbole, mais un point de ralliement pour les chefs de parti et les courageux « fils de la Liberté » qu'ils avaient attirés à leur cause par un ardent patriotisme.

Le plus célèbre de tous ces chants *The Liberty Song*, publié d'abord dans la *Gazette de Boston* (18 juillet 1768), fut universellement reproduit pour être chanté sur l'air de *Hearts of Oak* (Cœurs de chêne). Les « fils de la Liberté » en firent leur affaire, et ce chant devint bientôt familier dans tous les lieux habités; il est l'œuvre de John Dickinson, de Delaware, auteur des fameuses *Lettres du fermier;* une huitaine de lignes y furent ajoutées par un autre patriote, Arthur Lee, de Virginie. Dickinson envoya ce « chant pour la liberté de l'Amérique » à son ami James Otis, de Boston, qui le rendit populaire. Il se répandit également en Angleterre, et, le 26 septembre 1768, la même *Gazette de Boston* en publiait une parodie qu'on suppose être l'œuvre d'un soldat anglais; en guise de réplique, un « fils de la liberté » refit une nouvelle parodie qui fut considérée comme une des meilleures parmi les romances de l'époque. Elle fut publiée à la fois à Londres et à Boston sous le titre de *Massachussetts Liberty Song,* avec des instructions pour être chantée sur l'air *Hearts of Oak*. De nombreux appels poétiques furent lancés aux dames; on sollicitait leur aide afin de continuer la Révolution. Certaines de ces romances les suppliaient de ne plus porter de rubans dans les cheveux, de laisser de côté les fontanges et les grandes plumes, de rejeter toutes les nouveautés à la mode arrivant chaque semaine par les bateaux de Londres, de tisser elles-mêmes leurs vêtements. On les conjurait avant tout de dire adieu au :

> *The tea-board with its gaudy equipage*
> plateau à thé avec son équipage somptueux
> *of cups, saucers, cream-bucket, sugar-tongs,*
> de tasses, de soucoupes, pot à crème, pinces à sucre,
> *The pretty tea-chest also lately stored*
> de jolies boites de thé tout récemment remplies
> *With Hyson, Congo and best double fine.*
> De Hyson, de Congo de la meilleure qualité.

Ces chansons sur le « thé exécré » ou « l'herbe grillée », comme les autres chansons de ce temps, étaient chantées sur des airs populaires qui avaient traversé la mer et qui provenaient de différentes origines; les uns étaient connus par tradition, les autres étaient tirés d'opéras ou avaient été rapportés par des soldats anglais, d'autres enfin provenaient de voyageurs nouvellement arrivés, ou de retour, ou étaient extraits de recueils de musique. Voici les airs les plus fréquemment imprimés sur les placards du temps :

Abbot of Canterbury, or Wilkes Wriggle; I winna marry ony lad but Sandy o'er the lea; As Jamie gay blithe gang'd his way; Well met, brother tar; Smile Britannia; A late worthy old lion; Tune of the sweeper; Black joke; Black sloven; Watery God; Barbara Allen; Maggie Lauder; Get you gone raw head and bloody bones; Doodle Doo.

Le rejet de l'acte du Timbre (22 février 1765) fut reçu avec joie et donna naissance à une autre série de romances. Bientôt, une ballade intitulée *The World turned upside down* (Le monde à l'envers) fut publiée dans le *Gentlemen's Magazine* en 1765, et ensuite imprimée comme morceau de musique sur l'air de *Derry Down*. C'était une humble tentative faite par un pacificateur pour réconcilier les parents et les enfants révoltés, la Grande-Bretagne et ses colonies; mais il était trop tard, et le plus beau joyau de la couronne de George III était perdu sans retour. Il peut être intéressant de noter qu'au moment de la reddition de lord Cornwallis à Yorktown, quand les troupes s'avancèrent, étendards roulés, leur musique militaire jouait *The World turned upside down* (Le monde à l'envers). Chaque incident, chaque événement de l'époque était relaté sous forme de vers ou de feuilles volantes qui paraissaient dans les journaux des grandes villes, New-York, Boston, Philadelphie, Annapolis ou autres. Parmi les chansons favorites entendues sur les lignes anglaises ou dans les forts, on peut citer :

Saratoga Song (1777), appelée aussi *Gate's Song; A Song for the Red Coats; The Rebels*, écrite par un officier des Simcoe's Queen's Rangers, et chantée sur l'air de *Black joke; The British Light Infantry,* chantée sur l'air de *Black sloven; The gamester* (1778), sur l'air de *A worthy old lion.*

Les écrivains américains ont interprété eux-mêmes *Nathan Hale, Burgoyne, The Battle of Trenton, The siege of Savannah, Benedict Arnold, Major André, Cornwallis, Washington, Our Women;* le fameux *Cow chase,* écrit par le spirituel et distingué André, a son pendant dans la *Battle of the kegs* de Francis Hopkinson, un des écrivains américains les plus brillants de son temps; il écrivit la curieuse histoire de ces torpilles sous-marines, qualifiées d'infernales par les Anglais, et que les Américains avaient fait flotter dans le fleuve Delaware pour inquiéter la

flotte anglaise. Parmi les chants les plus populaires, on relève :

The Halcyon Days of old England, mis sur l'air de *Ye Medley of Mortals*, ainsi que *Liberty's Call*, qui parut dans le *Dunlap's Packet* sous le nom de *Pennsylvania March*, sur l'air de *I winna marry ony lad but Sandy o'er the lea*; *The Taxed Tea* (1773), nouveau chant sur la mélodie plaintive de *Hozier's Ghost; Sullivan's Island* (1777), nouveau chant de guerre de Sir Peter Pindar, sur l'air de *Well met, brother Tar*.

La Révolution fit éclore notre premier chant national, *Yankee Doodle*. Son air, considéré d'ordinaire comme un ancien pas accéléré anglais, est revendiqué par les Hongrois, les Allemands, les Hollandais et les Irlandais, aussi bien que par les Anglais; on en peut conclure, naturellement, que c'est un morceau de musique populaire peut-être aussi universellement connu que l'histoire de Cendrillon. Quand ce chant devint populaire en Angleterre, sous la forme de *Kitty Fisher's Jig*, il fit son chemin jusqu'en Amérique, où il était sifflé et chanté par tout le monde. A cette époque, il commençait par *Lucy Locket lost her pocket, Kitty Fisher found it* (Lucy Locket perdit sa bourse, Kitty Fisher la retrouva), etc.

Les paroles de *Yankee Doodle* paraissent avoir été écrites par le docteur Shuckburgh, chirurgien dans l'armée anglaise; il commençait ainsi :

Yankee Doodle came to town
Yankee Doodle vint à la ville
Upon a little pony.
Sur un petit poney.
He stuck a feather in his hat
Il piqua une plume dans son chapeau
And called it macaroni.
et l'appela Macaroni.

Le mot « macaroni » est un fil conducteur pour trouver la date de ces vers. Ce nom, qui désigne un gandin ou un petit-maître, date de 1760 environ et s'appliquait à une classe de jeunes gens élégants qui, revenant d'Italie, fondèrent à Londres le Macaroni-Club, en 1764. Tout ce qui était ultra à la mode était *à la Macaroni*. Le macaroni portait une immense perruque, un petit chapeau à trois cornes qu'il enlevait au besoin avec sa canne, des boucles de diamant à ses chaussures, des vêtements de la meilleure coupe, richement brodés et ornés de dentelles, deux montres avec des cachets pendant de ses poches; une grande cravate se nouait largement sous son menton, et ses culottes collantes de soie rayée ou tachetée étaient serrées au genou par une bouffette de rubans ou de faveurs.

Ce nom et l' « Incroyable » qu'il désignait étaient parfaitement connus à Boston, à New-York et autres centres à la mode. Les tailleurs de l'époque faisaient de la réclame pour leurs « modèles de gilets en moire richement brodés et pailletés », leurs « brandebourgs en or pailleté », leur « velours macaroni », enfin leurs « vêtements pour gentlemen à la dernière mode de Londres » en 1771-1775.

Par conséquent le lourdaud campagnard de la chanson qui croit pouvoir s'appeler Macaroni, en piquant une plume dans son chapeau, s'entourait d'une atmosphère de satire et de mépris quand on se rappelle que les paroles du *Yankee Doodle* étaient prononcées par des Anglais à l'adresse de leurs frères d'Amérique.

Yankee lui-même était un mot d'opprobre; on a pu répandre à son sujet des flots d'encre mais l'ancienne opinion qui voit son origine dans une simple corruption du mot « English » prononcé par les Indiens, prévaut encore aujourd'hui. Naturellement, la musique anglaise se plaisait à jouer cet air qui tournait en dérision les Yankees, nom que les troupes régulières appliquaient à l'armée rustique et bigarrée qu'elles méprisaient de tout leur cœur. Dans le *Journal de New-York* (13 octobre 1768) on lit :

« La flotte anglaise était à l'ancre dans le port de Boston près de Castle William; de l'avis des personnes qui visitèrent la flotte, le morceau principal du répertoire des musiques était *Yankee Doodle*. »

A cette époque, cet air était devenu assez populaire pour être inséré dans l'opéra-ballet nommé *Le Désappointement*, de Andrew Barton, publié en 1707, *le premier opéra* possédant un livret américain dans lequel le chœur pût paraître à l'un des actes en chantant *Yankee Doodle*. Pendant la Révolution, les Anglais le tournèrent en ridicule afin d'insulter les Yankees, mais les Yankees à l'esprit prompt s'approprièrent tout simplement l'air pour en faire leur chant le plus patriotique. Les variantes des paroles furent légion. L'une des plus fameuses, intitulée *Yankee Doodle* ou la *Marche de Lexington*, fait allusion aux batailles de Lexington et de Concord (18 et 19 avril 1775). *Yankee Doodle* se fait également entendre dans la comédie de *Royall Tyler*, le *Contraste*, jouée à New-York en 1787, et particulièrement intéressante parce qu'on y voit paraître sur la scène le premier véritable Yankee. Il s'appelle Jonathan. On lit par exemple :

« Jonathan. — *All my songs go to meeting tunes save one and I count you wont altogether like that'there.*
« Jenny. — *What is it called?*
« Jonathan. — *I am sure you have heard folks talk about it : it is called :* Yankee Doodle.
« Jenny. — *Oh! it 's the tune I am fond of, and if I know anything of my mistress she would be glad to dance to it.*

« Jonathan. — Tous mes airs sont des chants de meeting[1], sauf un, et je compte que vous n'aimeriez pas à l'entendre ici.
« Jenny. — Comment s'appelle-t-il?
« Jonathan. — Je suis sûr que vous en avez déjà entendu parler, il s'appelle *Yankee Doodle*.
« Jenny. — Oh! c'est l'air que j'aime beaucoup, et, autant que je puis connaître ma maîtresse, elle serait heureuse de danser, accompagnée de cet air-là.
« Jonathan *chante :*

Father and I went up to camp
Along with Captain Goodwin;
And there we saw the men and boys,
As thick as hasty pudding.
Yankee Doodle, etc.

Père et moi allâmes au camp
avec le capitaine Goodwin;
et nous y vîmes les hommes et les garçons
aussi épais que de la bouillie.
Yankee Doodle, etc.

Petit à petit, le chant devint très populaire. Finalement, le *Columbian Songster* (1799) le décrivit sous le titre de *American Spirit*, d'une manière qui est encore appropriée de nos jours :

Sing Yankee Doodle, that fine song
Americans delight in;
It suits for peace, it suits for fun
It suits as well for fighting.

1. Psaumes ou hymnes chantés dans la « meeting-house » ou église.

Chantons Yankee Doodle, cet air superbe
qui enchante le cœur des Américains;
il convient à la paix, il convient au plaisir,
il convient aussi bien au combat.

Avant d'en finir avec la période révolutionnaire, on peut signaler que l'alerte *Ah! ça ira* de la Révolution française a été inspiré à un chanteur des rues par le général La Fayette qui avait entendu B. Franklin, alors ministre américain accrédité à Paris, répéter constamment : « Ah! ça ira », faisant allusion aux progrès de la Révolution américaine.

Un jour, en chantant la *Carmagnole*, un chanteur ajouta :

Bon, bon, bon,
C'est à Boston,
Qu'on entend le bruit du canon.

Ces deux airs étaient populaires en Amérique à cette époque tourmentée, et ils le restèrent plus tard encore.

Jusqu'à une époque récente, l'histoire de l'air connu sous le nom de *Hail Columbia* et originairement appelé *The President's March* était obscure. La composition de cet air a été attribuée à différents auteurs, mais il semble que ce soit Philip Phile (également orthographié Pheil ou Feyles), violoniste à New-York et à Philadelphie, qui puisse en revendiquer la paternité. Quelques autorités prétendent que c'est un vieux rondeau datant de l'époque de Frédéric le Grand et joué officiellement dans l'armée prussienne. Le fils de Phile affirmait que *The President's March* avait été jouée sur le pont de Trenton quand Washington traversa cette ville pour aller s'installer à New-York en 1789; mais Mr. O.-G. Sonneck, qui a étudié à fond tous les contemporains, ne trouve aucune allusion à *The President's March* avant 1794. Elle semble avoir paru pour la première fois, arrangée pour deux flûtes, dans le *Gentlemen's Amusement* de R. Shaw (Philadelphie, 1794). Des versions nombreuses de cet air se trouvent dans de vieilles publications. En tous cas, il était très connu à cette époque, puisque « The old America Company », donnant un concert au théâtre de la Cedar Street, à Philadelphie, prévient le public que, le 22 septembre 1794, avant la représentation de *The Grecian Daughter*, l'orchestre jouera une nouvelle *Federal Overture* dans laquelle seront introduits plusieurs airs populaires : la *Marseillaise*, le *Ça ira*, *O dear what can the matter be? Rose Tree*, la *Carmagnole*, *President's March*, *Yankee Doodle*, etc., composés par M. Carr.

Le lecteur curieux pourra rechercher cette *Federal Overture* de Benjamin Carr dans le *Gentlemen's Amusement* de Shaw (1795), où elle est arrangée pour deux flûtes. Le poème de *Hail Columbia* a été écrit en 1798 par Joseph Hopkinson à la demande de l'acteur Gilbert Fox, qui désirait faire salle pleine à son profit. Le but de la chanson, au dire de l'auteur, était de « faire naître une mentalité américaine absolument indépendante, au-dessus des passions, des intérêts et de la politique des deux nations belligérantes ». *Hail Columbia* fut donc un chant patriotique et non politique, un chant que les *Fédérés* et les *Non-Fédérés* pouvaient chanter. Il ne faisait aucune allusion aux partis, et était écrit sur l'air extrêmement populaire de la *Marche du Président* dont tout le monde pouvait apprendre aussi rapidement la musique que les paroles. *Hail Columbia* fut chanté pour la première fois par Fox au théâtre principal de Philadelphie, au cours d'une représentation de *The Italian Monk*. Il remporta un succès immédiat, et fut publié dans *Porcupine Gazette* (avril 1798) et dans le *Philadelphia Magazine* (avril 1798); il devint tellement populaire en l'espace d'un an qu'en 1799, la *Sentinel of Freedom*, journal de Newark, parle de *Hail Columbia* comme d'un « vieux chant usé jusqu'à la corde ». Le « Favorite new federal song », ainsi qu'on le nomme, était appelé indifféremment *The President's March* ou *Hail Columbia Happy Land*. Le beau-fils de Washington donne un récit intéressant de la manière dont il était joué à l'origine. « A New-York, quand on savait que le Président devait assister à une représentation théâtrale, l'affiche portait en tête « Par désir spécial ». Ces soirs-là, la salle était comble, aussi bien pour voir le héros que pour la pièce elle-même. A l'entrée du Président et de sa famille dans sa loge, l'orchestre attaquait *The President's March* (aujourd'hui *Hail Columbia*, composé par l'Allemand Feyles en 1791), par opposition à la marche de la Révolution dite *Washington's March*.

« L'auditoire applaudissait à l'entrée du Président, mais le parterre et les galeries, si despotiques au commencement de la République, exigeaient à grands cris, poussés par des centaines de voix assourdissantes, après l'audition de *Hail Columbia*, la *Washington's March*, qu'ils accueillaient par trois salves d'applaudissements à faire trembler le théâtre sur sa base[1]. »

Il existait vers 1800 trois *Washington's Marches*. L'une d'elles est attribuée à Francis Hopkinson, qui mourut en 1791; elle semble avoir été publiée sous le titre de *General Washington's March* dans le *Gentlemen's Amusement* de R. Shaw. La *Washington's March* et la *March at the Battle of Trenton* ont été fréquemment publiées ensemble après 1794. Nous pouvons nous faire une idée du genre de musique qui salua le général Washington à Trenton, d'après les relations de la publication *Pennsylvania Packet*, où on lit qu'une cantate fut chantée par un grand nombre de jeunes filles habillées de blanc et couvertes de fleurs et de guirlandes qui portaient à la main des corbeilles de fleurs, quand le général Washington passa sous l'arc de triomphe élevé en son honneur sur le pont de Trenton, le 21 avril 1789.

Welcome mighty chief once more
Welcome to this grateful shore.
Now no mercenary foe
Aims again the fatal blow
Aims at thee the fatal blow.
Virgins fair and matrons grave,
Those thy conquering arms did save.
Build for thee triumphal bowers!
Strew, ye fair, his way with flowers
Strew your hero's way with flowers.

Salut à toi, chef glorieux,
sur ce rivage reconnaissant.
Grâce à toi, l'ennemi mercenaire
ne dirige plus sur nous ses coups fatals
ne dirige plus sur toi ses coups fatals,
De belles jeunes filles, de graves matrones,
qu'ont sauvées tes bras conquérants,
ont construit pour toi ces arcs de triomphe.
Parsemez son chemin de fleurs,
Parsemez de fleurs le chemin de votre héros.

En chantant ces paroles, elles jetaient des fleurs devant le général; celui-ci s'arrêta et ne repartit qu'à la fin de la cantate. Cette composition a été publiée sous le titre suivant : *Chœur chanté devant le général Washington quand il passa sous l'arc de triomphe de Trenton le 21 avril 1789. Mis en musi-*

1. George Washington Parke Custis, *Recollections and private memories of Washington* (New-York, 1860).

que et dédié avec son autorisation à M.-G. Washington par A. Reinagle. Prix : un demi-dollar. Philadelphie. Imprimé et vendu par H. Rice, Market Street.

A cette époque, il fut d'usage de mettre de nouvelles paroles sur de vieilles mélodies anglaises. Par exemple, Thomas Paine, de Boston, transforma *Rule Britannia* en *Rise Columbia*, en 1794.

Sous l'action d'un chauvinisme récent, on a soulevé des objections au sujet de l'air sur lequel *America* est chanté. Mais il faut se rappeler que *God save the King* appartenait aussi bien aux Anglais des colonies qu'aux Anglais de la Métropole. Pendant et après la guerre de l'Indépendance, les Américains chantèrent de vieux airs avec de nouvelles paroles, telles que *God save America, God save George Washington, God save the President, God save the Thirteen States,* et une suffragette du XVIIIe siècle donna à la Revue *Philadelphia-Minerva* (1795) un poème sur les « droits de la femme » commençant ainsi :

God save each Female's right,
Que Dieu accorde à la femme tous ses droits,
Show to her ravish'd sight
Qu'il montre à ses yeux ravis
Woman is free.
Que la femme soit libre.

Le vieil air semble avoir été abandonné, puis être revenu en Amérique par une voie allemande, s'il faut en croire l'auteur de la chanson commençant par :

My country 'tis of thee,
Mon pays c'est toi,
Sweet land of liberty,
— doux pays de la Liberté, —
Of thee I sing;
toi que je chante;
Land where my fathers died,
Pays où moururent mes pères,
Land of the pilgrims' pride
Pays, orgueil des pèlerins,
From every mountain side,
de tous les versants des montagnes,
Let freedom ring!
fais retentir le nom de la Liberté.

Le Révérend Samuel F. Smith (1808-1895) écrit ce qui suit au sujet de la composition du chant en question :

« En 1831, Mr. William C. Woodbridge rapporta d'Europe une quantité d'ouvrages de musique allemande qu'il transmit à Lowell Mason. Mr. Mason, avec qui j'étais en relation d'amitié, sachant que j'avais l'habitude de lire les œuvres allemandes, m'en donna communication : « Voici des ouvrages, me dit-il, des ouvrages que je ne puis pas lire; ils contiennent de la bonne musique, que je serais heureux d'employer; feuilletez-les, et si vous trouvez quelque chose de particulièrement bon, faites-m'en une traduction, une interprétation, ou écrivez un air entièrement original, quelque chose en un mot dont je puisse me servir. »
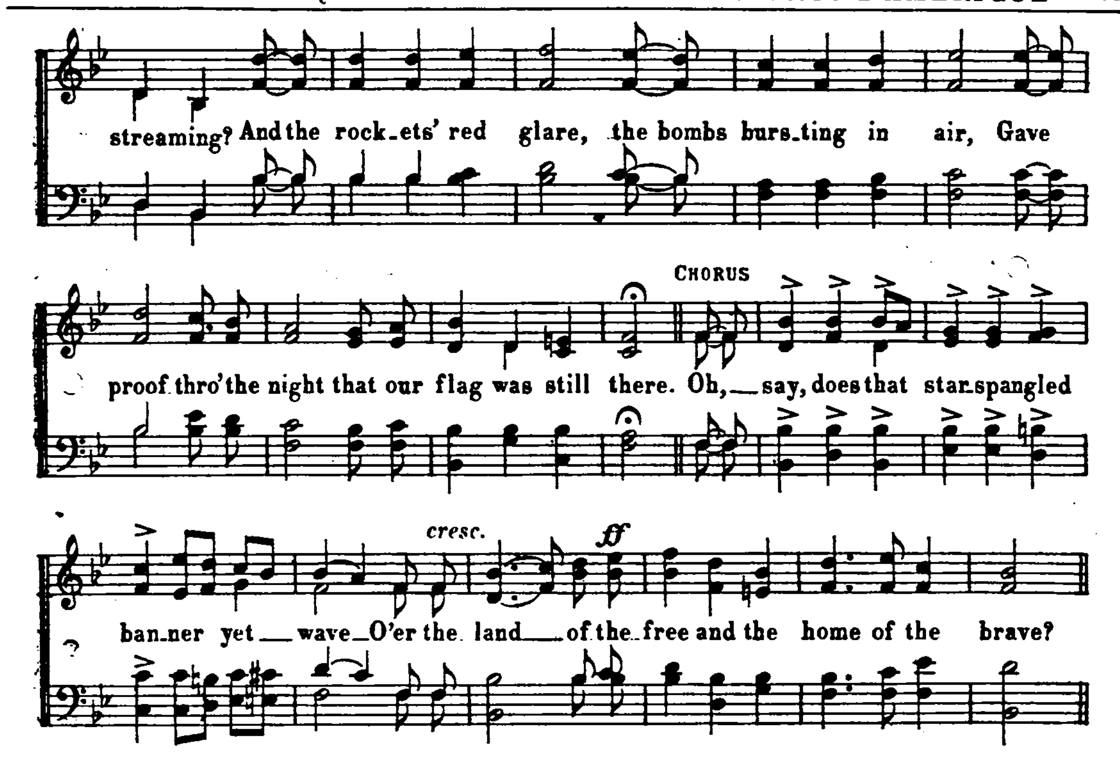
« Donc, une certaine après-midi que je parcourais ces livres, je tombai sur l'air de *God save the King* et, saisissant ma plume, j'écrivis le morceau en question d'un seul jet et sans me douter le moins du monde de la popularité qui l'attendait. Je crois l'avoir écrit dans la ville d'Andover (Massachusetts) en février 1831. Il fut chanté, pour la première fois, en public à une fête enfantine où l'on célébrait l'indépendance de l'Amérique, à Boston, dans la Park Street Church, le 4 juillet 1832, si mes souvenirs sont exacts. Si je m'étais douté de son avenir, je me serais certainement donné plus de peine à son sujet; tel qu'il est, je suis heureux d'avoir contribué dans cette faible mesure à la cause de l'indépendance de l'Amérique. »

L'air sur lequel se chante *The Star Spangled Banner* est également anglais et s'intitule *To Anacreon in Heaven*. Il était populaire en 1814, quand Francis Scott Key, de Baltimore, en écrivit les paroles sous l'empire de l'émotion que lui causa la défense du Fort McHenry (près de Baltimore), à laquelle il assista. Il fit imprimer son poème en arrivant à Baltimore, et ce fut un groupe de soldats qui, les premiers, le chantèrent devant le théâtre de Holliday Street. Quelques jours après, Ferdinand Durang le chantait sur la scène de ce même théâtre.

Spangled Banner.

SOLO OR QUARTET

Oh, say, can you see, by the dawn's ear-ly light, What so proud-ly we hailed at the twilight's last gleaming, Whose broad stripes and bright stars, thro' the per-il-ous fight, O'er the ram-parts we watched, were so gal-lant-ly



Voici le premier compte rendu de ce chant, paru, ainsi que le poème, dans *The Baltimore American* (21 septembre 1814) sous le titre de : *The Defense of Fort McHenry* :

« Un habitant de Baltimore quitte cette ville pendant une trêve pour aider à la délivrance d'un de ses amis, prisonnier de la flotte anglaise à Marlborough. Arrivé à l'embouchure du Patuxent, on lui interdit de bouger jusqu'au moment de la prise de Baltimore, qu'on allait attaquer. Amené à bord du bateau parlementaire, à l'embouchure du Patapsco, sous les canons d'une frégate, il fut contraint d'assister au bombardement du fort McHenry, que l'amiral ennemi se faisait fort de prendre en quelques heures ainsi que la ville. Les yeux sur le drapeau du fort, il vécut tout le jour dans une anxiété plus facile à comprendre qu'à décrire, jusqu'au moment où la nuit eut dérobé le drapeau à sa vue. Il se mit alors à surveiller les bombes, et, à la lueur de l'aurore, il put saluer le drapeau de son pays qui flottait orgueilleusement dans l'air. »

Columbia, the Gem of the Ocean (nommée aussi *The Red, White and Blue*) date de 1843. Elle est revendiquée par Thomas A. Becket, Anglais résidant à Philadelphie, et par D.-T. Shaw, l'acteur qui semble avoir composé l'air et l'avoir ensuite soumis aux corrections de Becket. Ce chant est aussi nommé : *Columbia, the Land of the Brave;* en Angleterre, on en chante une variante appropriée, *Britannia, the Pride of the Ocean.*

Le chant connu sous le titre de : *John Brown's Body* ou *Glory Hallelujah* (originairement un chant de camp-meeting nègre commençant par ces mots : « Say, brothers, will you meet us ») était assez répandu pour être inséré dans la *Plymouth Collection of hymns* compilée par Henry Ward Beecher en 1852. L'un des membres du Glee-Club du deuxième bataillon d'infanterie de Massachusetts proposa d'en faire un chant de guerre. Ce fut le régiment du colonel Fletcher Webster qui rendit d'abord ce chant populaire à Boston, à New-York et à Baltimore en 1861. Sa popularité s'accrut encore après l'exécution du héros John Brown à Charlestown (Virginie), en 1863, quoique ce nom ne fût qu'une pure coïncidence. Sa place comme chant national ne fut définitivement acquise qu'en 1864, quand Sherman commença sa fameuse *March to the Sea.* La musique, à la tête de 50.000 hommes, entonna le chant, et les soldats se mirent en marche en répétant tous au refrain : « Glory, Glory Hallelujah ! » Le célèbre *Battle Hymn of the Republic* de Mrs. Julia Ward Howe fut écrit pour cet air, sur lequel on le chante souvent.

Hail to the Chief, souvent joué pour annoncer l'arrivée du Président des Etats-Unis, a été composé par un Anglais, Henry Rowley Bishop; cet air, bien que national, n'est donc pas plus d'origine américaine que *America.*
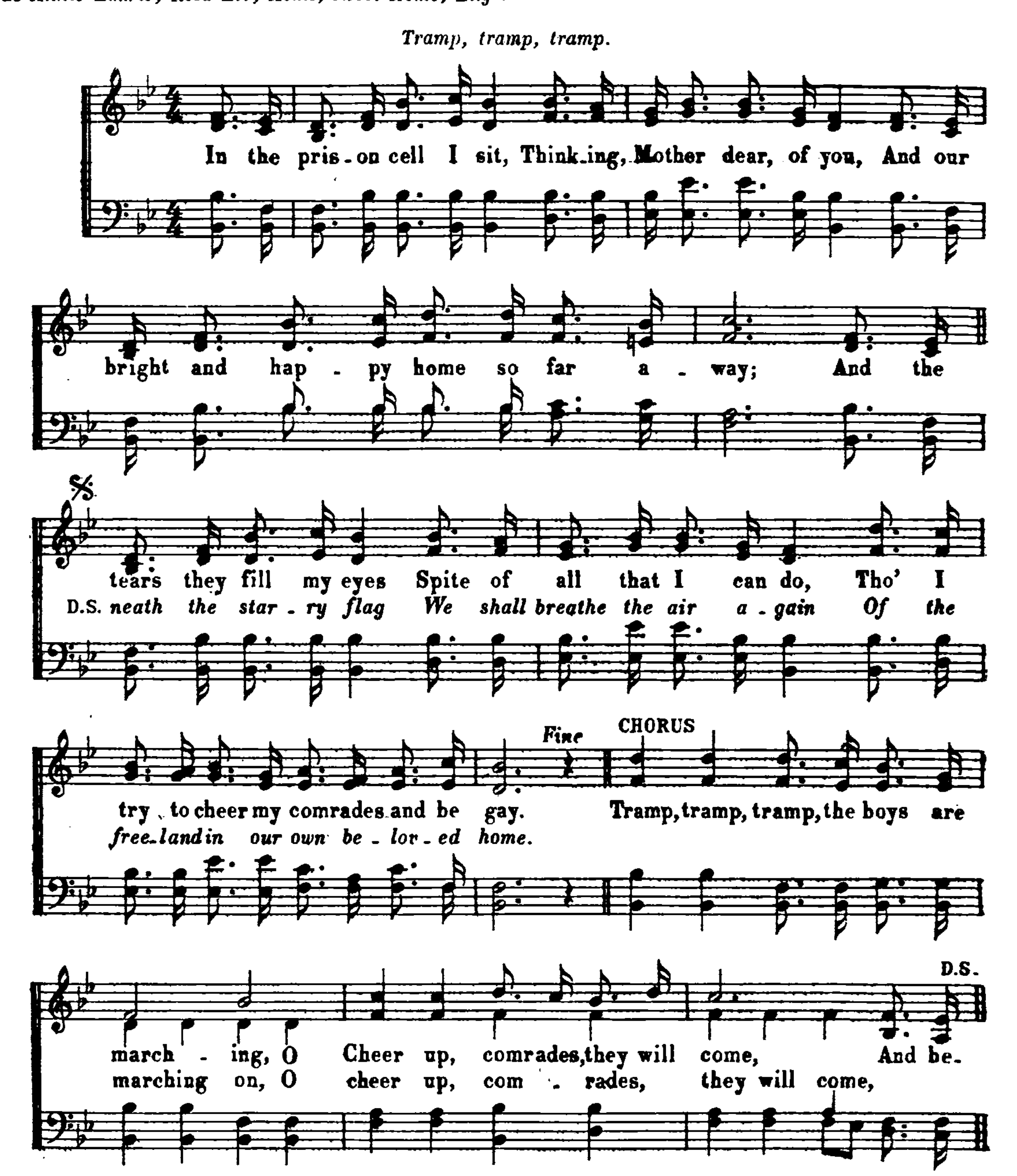
Dans un petit volume de *National songs and other Patriotic Poetry relating to the war of 1846* (chants nationaux et autres poésies patriotiques, ayant trait à la guerre de 1846) recueillis par William McCarthy (Philadelphie, 1846), nous voyons que ces vers sont, comme autrefois, mis sur des airs populaires que tout le monde est censé connaître. Par exemple, *Taylor on the Rio Grande* est écrit sur l'air de *The Barking Barber;* le *Song of the Memphis Volunteers* avec le refrain : « O de Rio Grande, O de Rio Grande », est écrit sur l'air de *Lucy Neal; The American's Battle Prayer* sur *The Druids, Chorus, Norma; Oregon and Texas,* sur *Ole Dan Tucker; Song of the Volunteers,* également sur *Ole Dan Tucker,* ainsi que *We are on our Way to Monterey* (Nous sommes sur le chemin de Monterey); *For Texas and for Oregon,* sur *Dandy Jim; Texas, the young Tree of Freedom,* sur *Harry Bluff; All for Texas,* sur *Follow the Drum* (Suivez le tambour); *Come, raise aloft the Red, White and Blue* (Venez, dressez le rouge, blanc et bleu), sur *The Yankee Ship and Yankee Crew* (Vaisseau yankee, équipage yankee); *Yankees light the Fires Bright* (Les Yankees allument les feux étincelants), sur *Gray Goose* (Oie grise);

For Texas and her Star (Pour le Texas et son étoile), sur *A wet Sheet and Flowing Sea; Song of the Settlers of Oregon* (Chant des fondateurs de l'Oregon), sur *Sing, Darkies, Sing* (Chantez, nègres, chantez); *Freedom and Texas*, sur *The Banks of Aberfeldy; The Union's Call*, sur *All the Blue Bonnets; Andrew Jackson*, sur *Fine old English gentleman* (Un beau vieux gentilhomme anglais); *Texan General's address to his Army* (Allocution du général Texan à son armée), sur *Scots wha Hae Wallace bled; Hurrah for the Texas Star* (Vive l'Etoile du Texas), sur *Rosin the Bow* (Mettez de la colophane sur l'archet), et *The Frontier Man's Call* (L'appel de l'homme de la frontière), sur *Malbrough s'en va-t-en guerre*.

Cette liste est intéressante par les renseignements qu'elle donne sur les airs les plus populaires de 1846 à 1847. Pendant la guerre civile, les troupes avaient l'habitude de marcher au son de la musique de *Annie Laurie; Rosa Lee; Home, sweet Home; Lily Dale; The girl I left behind me* (La jeune fille que j'ai laissée derrière moi); *Marching along* (En marchant); *John's Brown Body; Rally round the Flag, Boys* (Rassemblez-vous autour du drapeau, garçons); *Yankee Doodle; Tramp, tramp, tramp, the Boys are marching; Hail Columbia* et *The Star Spangled Banner* (La bannière étoilée).

Tramp, tramp, tramp, the Boys are marching a été écrit par Georges-F. Root, qui composa également *The Battle Cry of Freedom* (Le cri de guerre de la liberté), quand le président Lincoln fit un appel aux armes en 1861. Il a été chanté pour la première fois dans le Court House Square, à Chicago, par Jules et Frank Lombard. La foule reprit immédiatement le refrain « The Union for ever » (Les Etats-Unis pour toujours). Il fut chanté par les Hutchinson à la réunion en masse qui se fit à Union Square, New-York, en 1861.

Tramp, tramp, tramp.



Dixie, le grand chant de guerre des révoltés du Sud, était, comme on l'a vu, un chant de nègres ménestrels, écrit par Daniel-D. Emmett, membre de la troupe des ménestrels de Bryant (Voir page 3239).

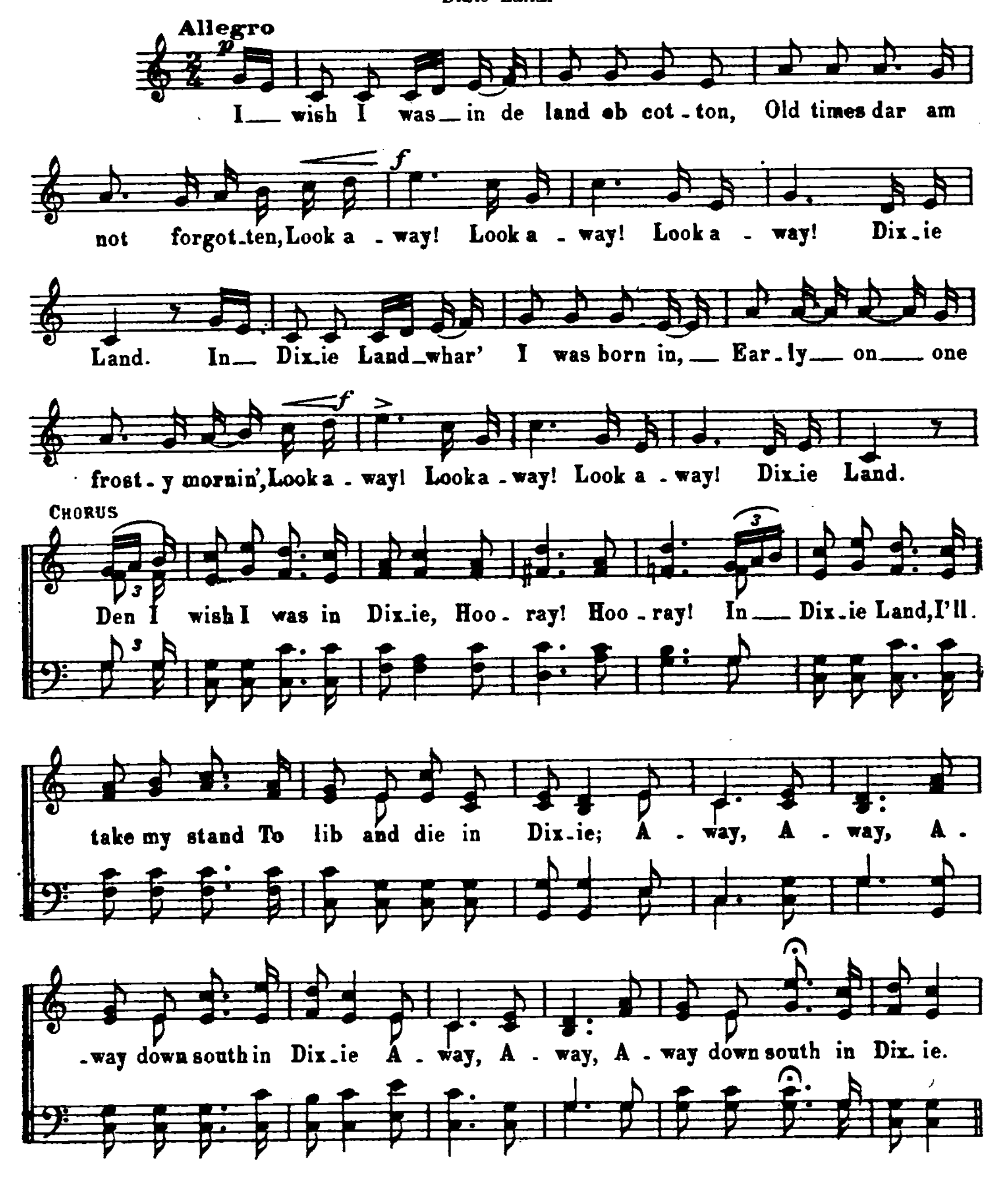
Charles White, qui ouvrit le Melodeon en face du Théâtre de Old Bowery, à New-York, en 1846, et qui fut lui-même un pionnier des nègres ménestrels, raconte dans son journal comment *Dixie* fut lancé et composé.

« Un samedi soir, écrit-il, en 1859, à l'époque ou Dan Emmett était membre des ménestrels de Bryant, à Mechanic's Hall, à New-York, le directeur lui dit : « Pouvez-vous composer une *walk-around dance?* Je voudrais avoir quelque chose de nouveau et d'entraînant pour lundi prochain. » A cette époque, et longtemps encore après, il était d'usage que les ménestrels terminassent la soirée par une *walk around dance* à laquelle ils prenaient tous part. Le public réclamait sans cesse ce genre de divertissement, et Dan Emmett en fut le principal organisateur, spécialement pour les ménestrels de Bryant. Le lendemain dimanche, il avait trouvé les paroles commençant ainsi :

« I wish I was in Dixie. »

Cette expression familière n'est pas, comme on le croit généralement, originaire du Sud; elle était employée par les forains du Nord. A l'automne, quand une gelée piquante saisissait les voyageurs sous la tente, les boys, songeant à la chaleur réconfortante qui les attendait au terme de leur voyage, répétaient : « I wish I were in Dixie. » Ces paroles fournirent le titre de la chanson et le commencement du refrain; quant au reste de la chanson, il était original.

Dixie Land.



Le lundi matin, on répéta ce chant, qui fut hautement apprécié; le soir, la salle était comble comme d'habitude, et, en rentrant chez eux, de nombreux spectateurs fredonnaient *Dixie*. La chanson fit bientôt fureur, et différentes associations de ménestrels, comme celles de Buckley's, Campbell, Morris Bros, demandèrent à Emmett l'autorisation de la reproduire et de s'en servir. Mr. Werlein, de la Nouvelle-Orléans, écrivit à Emmett pour obtenir le droit de reproduction, mais, sans attendre la réponse, il publia l'air sur des paroles de Mr. Peter. William Pond, de New-York, s'assura les droits de reproduction au prix de 600 dollars, mais Werlein vendit des milliers d'exemplaires sans donner un sou à Dan Emmett; celui-ci eut des ennuis pendant la guerre au sujet de ce chant, qui était considéré comme celui des rebelles, et un sage éditeur du Maine déclara que Dan était sécessionniste, et qu'il devait être traité comme tel. Quoique cette chanson ait été écrite deux ans avant la guerre, il n'y avait pas une ligne dans le texte original qui fût une allusion politique. Sa popularité croissante s'établit à la Nouvelle-Orléans au printemps de 1861, quand Mrs. John Wood fut engagée au Théâtre des Variétés. On y donna une représentation de *Pocahontas* de John Brougham où, au dernier acte, on avait inséré une Marche de zouaves.

Carlo Patti, le frère d'Adelina Patti, était chef d'orchestre. A la répétition générale, Carlo ne savait à quel air s'arrêter; après plusieurs essais, il fit choix de *Dixie*. Tom. McDonough s'écria : « Voilà qui ira. » M. John Wood, Leffmgwell, John E. Owens et Mark Smith étaient enchantés. Le soir arriva, les Zouaves marchèrent, conduits par Susan Denin, et chantant *Dixie*. L'auditoire, transporté d'enthousiasme, fit répéter sept fois le morceau.

Peu après la déclaration de la guerre, l'artillerie de Washington fit arranger *Dixie* par Romeo Minevi en pas redoublé; les salons et les rues retentissaient de l'air de *Dixie*.

Dixie devint si populaire dans l'armée du Sud que les soldats l'appelaient « la *Marseillaise* de la Confédération ».

Ce fut aussi à la Nouvelle-Orléans que *Maryland, my Maryland,* devint populaire, ainsi que *O Tannenbaum*, chanson importée d'Allemagne. Les paroles de cette dernière étaient de James Ryder Randall, de Baltimore; on raconte que ce furent deux élégantes de Baltimore (les misses Cary) qui l'importèrent à la Nouvelle-Orléans lors d'une visite dans cette ville. La chanson se répandit dans cette région par l'intermédiaire des étudiants de Yale, dont l'un, de l'année 1858, l'avait rapportée de Munich.

Marching through Georgia de Henry Clay Wock est un splendide air de marche, et, avec *Yankee Doodle* et *The Star spangled Banner*, il est toujours joué dans les revues. Il contient une allusion à la « Sherman's March to the sea » et commence ainsi :

Bring the good old bugle, boys
We'll sing another song,
Sing it with a spirit
That will start the world along
Sing it as we used to sing it
Fifty thousand strong
While we were marching through Georgia.
Hurrah! Hurrah! We bring the Jubilee;
Hurrah! Hurrah! The flag that makes you free.
So we sang the chorus from Atlanta to the sea
While we were marching through Georgia.

Apportez le bon vieux bugle, garçons,
Nous allons chanter un autre air,
Nous allons le chanter avec un entrain
Qui soulèvera le monde.
Chantons-le comme nous le chantions
Au nombre de cinquante mille
En traversant la Géorgie.
Hurrah! Hurrah! Nous apportons l'allégresse;
Hurrah! Hurrah! Le drapeau qui nous libère,
C'est le chœur que nous chantions d'Atlanta à la mer
En traversant la Géorgie.

Le second couplet est un bon spécimen de l'humour américain :

How the darkies shouted
When they heard the joyful sound
How the turkeys gobbled.
Which our commissary found
How the sweet potatoes
Even started from the ground
While we were marching through Georgia.

Comme les noirs criaient
En entendant le joyeux air
Comme les dindons glougloutaient.
Que trouva notre commissaire
Comme les pommes de terre elles-mêmes
Sortaient de terre
Tandis que nous traversions la Géorgie.

When Johnnie comes marching home again!
Hurrah! Hurrah!
We'll give them hearty welcome then,
Hurrah! Hurrah!
The men will cheer, the boys will shout,
The ladies they will all turn out,
And we'll feel gay
When Johnnie comes marching home!

Quand Johnnie reviendra à la maison,
Hurrah! Hurrah!
Nous les accueillerons chaleureusement,
Hurrah! Hurrah!
Les hommes applaudiront, les gamins crieront,
Les dames accourront toutes,
Et nous serons tous gais
Quand Johnnie reviendra à la maison.

Le rythme de cette marche a quelque chose d'incisif et d'inaccoutumé. Elle fut écrite en 1863 par Patrick Sarsfeld Gilmore, le célèbre chef d'orchestre, et devint très populaire. Elle apparut dans les recueils de musique sous le nom de Louis Lambert, pseudonyme qu'avait pris M. Gilmore. Elle est souvent chantée sur les paroles humoristiques que voici :

There were three crows sat on a tree
(Billy McGee, McGaw)
And they were black as crows could be;
And they all flapped their wings and cried :
Caw! Caw! Caw! Billy, McGee! McGaw!

Trois corbeaux étaient perchés sur un arbre
(Billy, McGee, McGaw).
Ils étaient aussi noirs que des corbeaux peuvent l'être,
Ils secouaient leurs ailes en criant :
Caw! Caw! Caw! Billy, McGee, McGaw.

Cet air est très populaire parmi les collégiens.

Les confédérés eurent bientôt un pendant à *The Star spangled banner* (L'étendard étoilé). Henry McCarthy, un acteur, écrivit : *The Bonnie blue Flag that bears a Single Star* (Le joli drapeau bleu qui ne porte qu'une étoile); il composa ce morceau sur un vieil air irlandais qui, jusqu'à un certain point, ressemble à l'*Irish jaunting car* (Le char à bancs irlandais). Il fut entendu pour la première fois au Variety Theatre de la Nouvelle-Orléans en 1861.

Le Sud produisit deux chants de guerre qui ont été vantés par les critiques; l'un : *The Conquered Banner* (L'étendard vaincu), est de Father Ryan, et l'autre : *All Quiet along the Potomac to-night,* est de Lamar Fontaine. Il serait injuste, en parlant de la période de la guerre civile, de ne pas mentionner

la famille Hutchinson qui, par ses chants, ne contribua pas peu à émouvoir le public sur les souffrances des esclaves. Les cinq Hutchinson, Jesse, Judson, John, Asa et Abby, donnèrent avec succès une série de concerts dans la Nouvelle-Angleterre, pendant l'été de 1841, et apparurent en 1843 à New-York, où N.-P. Willis en parle comme « d'un nid de frères contenant une sœur ». Ayant acquis une célébrité momentanée, ils devinrent les collaborateurs de Garrison, de Horace Greeley, de Rogers et d'autres leaders anti-esclavagistes, en prêtant à ces derniers, dans des assemblées publiques, le concours de leurs chants et de leurs hymnes populaires. En 1856 et en 1860, ils allèrent de l'Atlantique au Pacifique, pour défendre la cause. Ils organisèrent des musiques militaires qui parcouraient les centres d'enrôlement pendant la guerre civile et furent vivement encouragés par Lincoln. L'aîné, Jesse, écrivit de nombreuses chansons sur l'esclavage dont : *The Slave Mother* (La mère esclave), *The slave's appeal* (L'appel de l'esclave), *Good Time coming* (Voici l'heureux temps qui vient) et *Old Granite State* (Le vieil État de granit), allusion à son pays d'origine, le New-Hampshire. Judson et John écrivirent aussi des chansons, et Asa, qui faisait la basse, dirigeait la troupe. Abby se retira pour épouser Ludlow Patton en 1849; sa voix de contralto était très admirée. Elle chantait de préférence *Jamie's on the Stormy Sea* (Jamie est sur la mer houleuse), *The May Queen* (La reine de mai) et *The Slave's Appeal* dont son frère était l'auteur.

L'une des chansons les plus empoignantes de cette époque était *We are coming, Father Abraham, three hundred thousand more* (Nous arrivons, Père Abraham, à plus de trois cent mille), chantée sur l'air de *Hurrah for Henry Clay*.

Les Etats-Unis ont produit très peu de chansons de marins. La guerre de 1812 — seconde guerre avec l'Angleterre — donna naissance à une romance connue sous le titre *The Constitution and Guerrière* ou *Hull's Victory*, célébrant le premier triomphe de la campagne, où le capitaine Isaac Hull captura la frégate anglaise *Guerrière*, avec le vaisseau connu sous le nom de *Old Ironsides*. Cette chanson contient le refrain *O the Yankee boys for Fighting are the Dandy O* (O les boys américains pour la guerre sont le bouquet). Elle était chantée sur l'air de *Landlady from France* (Hôtesse de France).

Pendant la guerre hispano-américaine, on n'entendit, pour ainsi dire, sur les vaisseaux de guerre que *Yankee Doodle* et le *Star spangled banner*.

L'Amérique, pourtant, possède un bon nombre de « chansons entraînantes » ou « chansons de guindeau » connues généralement sous le nom de « chantées », ou « chanties », corruption du mot français « chanson ». Deux des plus réputées sont le *Rio Grande* et *The Shenandore*, corruption du nom Shanandoah, l'une des plus jolies rivières de Virginie. C'est de toute évidence une chanson nègre commençant ainsi :

You Shenandore, I long to hear you.
(Chorus : Hurrah ! Hurrah ! You rollin river.)

Toi Shenandore il me tarde de t'entendre.
(Chœur : Hurrah ! Hurrah ! rivière qui coule.)

« A l'Ouest et au Sud, écrit une autorité en la matière, les « chanties » peuvent encore être entendues. On peut en saisir les accents sur les rives de l'impétueux Mississipi, dont les forêts environnantes ont retenti des chansons des voyageurs français. Encore maintenant, les chansons de marins des alentours de Saint-Louis et de la Nouvelle-Orléans se ressentent de l'influence française. Tout le long de l'Ohio et d'autres cours d'eau, ces mélodies sourdes et rauques sont encore des réminiscences des anciennes « chanties ». Sur la côte de l'Atlantique, les bateaux de pêche sont peut-être les seuls sur lesquels s'entendent encore ces mélodies presque oubliées, car le guindeau mû à la vapeur, les pompes, le grincement des roues, le sifflement aigu de la vapeur sont peu favorables à l'inspiration musicale, et le marin du xxe siècle, comme du reste le terrien, ne connaît que la hâte et la précipitation. »

Comme chants patriotiques et nationaux, on peut encore citer, de John Knowles Paine : *The Centennial Hymn* (L'hymne du centenaire), adapté de John G. Whittier pour l'exposition de Philadelphie en 1876; le *Columbus March and Hymn* pour la foire mondiale de Chicago en 1893, et son interprétation de *Hymn of the West* de Edmond Clarence Stedman pour l'exposition de Saint-Louis en 1904.

L'armée, comme l'université, a une tendance à faire siennes les chansons des plantations, « spirituels, hymnes évangéliques » et chants populaires. Le vieil hymne d'esclave *Swing low, sweet chariot* (Avance en te balançant, doux chariot) se trouve souvent dans les recueils modernes de musique militaire. Un autre chant très en faveur, de date relativement récente, est *Benny Havens Oh!* De forme élégiaque, il fut composé par le général James McQuade (1829-1885) pour l'armée du Potomac et revu pour « The military Order of the Loyal Legion ». Exécuté sur l'air irlandais de *Wearing of the Green*, il est connu de toute l'armée, et on le réclame souvent aux banquets et à toutes les réunions mondaines. Il commence ainsi :

Pour forth a full libation now
To Farragut the Brave
The idol of the navy and
The ruler of the wave;
He's gone aloft, lashed in his shroud
Where soon we all must go,
He's waiting there to welcome us
With Benny Havens, oh!

CHORUS. *With Benny Havens, oh!*
With Benny Havens, oh!
He's waiting there to welcome us
With Benny Havens, oh!

Faisons une franche libation maintenant
En l'honneur de Farragut le Brave, —
L'idole de la marine et
Le dompteur des vagues.
Il est monté là-haut, attaché dans son linceul,
Où nous irons tous bientôt,
Il nous attend là pour nous souhaiter la bienvenue
Avec Benny Havens, oh!

CHŒUR. Avec Benny Havens, oh!
Avec Benny Havens, oh!
Il nous attend là pour nous souhaiter la bienvenue
Avec Benny Havens, oh!

Autre verset. *When life's campaign is at an end,*
And we are mustered out,
The Yankee cheer and Rebel yell
Will mingle in one shout;
We'll greet our late antagonists,
And then no more shall know
Nor Union, nor Confederate
With Benny Havens, oh!

Quand le combat de la vie sera terminé,
Et que nous serons tous rassemblés
Les vivats du Yankee et les hurlements du Rebelle,
En un seul cri nous réuniront.
Nous saluerons nos anciens adversaires.
Il n'y aura plus
D'Unionistes, ni de Confédérés
Avec Benny Havens, oh!

Un autre chant très répandu est *The Army Bean* (Le haricot de l'armée), chanté sur l'air de *Sweet By and By* de Joseph P. Webster. Il commence ainsi :

There is a spot that the soldiers all love,
The mess tent's the place that we mean;
And the dish we best like to see there
Is the old-fashioned white army bean.

Il y a une place que les soldats aiment tous,
C'est la tente où l'on sert la *gamelle;*
Et le mets que nous préférons y voir
Sont les bons vieux haricots blancs de l'armée.

Et le refrain se chante sur l'air de *Tell Aunt Rhody* (que tout le monde connaît en Amérique, surtout les collégiens).

Beans for breakfast,
Beans for dinner,
Beans for supper
Beans! Beans! Beans!!!

Haricots pour le déjeuner,
Haricots pour le dîner,
Haricots pour le souper,
Haricots! Haricots! Haricots!!!

Naturellement, l'Américain, amateur de plaisanteries, ne peut manquer d'employer *The Army Mule* (La mule de l'armée) comme sujet de chants humoristiques.

Parmi les chansons de clairon, pour lesquelles des paroles ont été écrites, voici *Infantry Reveille* qui est la meilleure d'entre elles :

I can't wake'em up, I can't wake'em up
I can't wake'em up, in the morning;
I can't wake'em up, I can't wake'em up
I cant' wake'em up at all.
The corporal's worse than the private;
The sergeant's worse than the corporal;
The lieutenant's worse than the sergeant;
But the captain's the worst of all.
Oh, I can't wake em up, I can't wake'em up
I can't wake'em up in the morning;
I can't wake'em up, I can't wake'em up;
I can't wake'em up at all!

Je ne peux pas les éveiller, je ne peux pas les éveiller,
Je ne peux pas les éveiller le matin;
Je ne peux pas les éveiller, je ne peux pas les éveiller,
Je ne peux pas les éveiller du tout.
Le caporal est pire que le simple soldat;
Le sergent pire que le caporal;
Le lieutenant pire que le sergent;
Mais le capitaine est le pire de tous.
Je ne peux pas les éveiller, je ne peux pas les éveiller,
Je ne peux pas les éveiller le matin;
Je ne peux pas les éveiller, je ne peux pas les éveiller,
Je ne peux pas les éveiller du tout!

Pendant la période ardente qui sépare la nomination du Président de son élection, les politiciens des divers partis sont très occupés à préparer leur campagne. Des clubs se forment dans tout le pays; les défilés ne cessent ni jour ni nuit, de l'Atlantique au Pacifique, du Maine à la Floride. Naturellement, la chanson de campagne électorale est de la plus haute importance. De nouvelles romances, des parodies sont écrites, comme au temps de la Révolution, sur des airs courants et familiers, airs à succès, anciens et nouveaux. Le point capital est de choisir quelque chose que tout le monde connaisse, ou qu'on puisse facilement apprendre et retenir. Aussi, rien ne donne mieux une idée de la popularité de cette musique électorale que l'examen des anciens recueils de chansons destinées à cet usage. Par exemple, les partisans de Andrew Jackson en 1828 chantaient *The Hunters of Kentucky* (Les chasseurs du Kentucky); et la campagne faite en faveur de Clay-Jackson en 1832 le fut aux accents de *Up Salt River* (En remontant la Rivière Salée), qui devint un proverbe américain. Remonter la Rivière salée signifie subir une défaite ou éprouver un désappointement.

Les chansons de Henry Clay, humoristiques et sentimentales, ont été publiées en 1842; les plus connues sont : *Life let us cherish, The Blue Bells of Scotland, The Campbells are coming, The Swiss Boy, Gee to Dobbin, Auld Lang Syne, The Hunters of Kentucky, Begone dull care, Landlady of France* et *The West Country Man.*

Dans la préface de son ouvrage *The Republican Campaign Songster for 1860* (New-York, 1860), le compilateur fait remarquer que « pendant les vingt dernières années, durant lesquelles des élections se produisirent tous les quatre ans, la chanson a eu une puissance politique certaine »; il ajoute que, pouvant « témoigner de l'effet que produit un chœur de dix mille personnes, chantant à l'unisson un chant adapté à un air populaire, il ne trouvera jamais rien de trivial à un tel spectacle. Nombre de personnes, en lisant ces lignes, se rappelleront les passionnantes élections de 1840, pendant lesquelles les chansons furent introduites dans les réunions politiques, et, si leur emploi n'est pas sans précédent dans les annales de l'histoire, l'usage qu'on en fit dépassa de beaucoup la moyenne générale; des Lacs à la Floride, du Mississipi à l'Atlantique, s'élevèrent des refrains, prophétisant la victoire du vaillant soldat de Tippecanoe. Depuis cette époque, quoique peut-être à un moindre degré, la chanson politique a exercé son influence sur les luttes électorales des Présidents. Peu importe qu'elle possède un maigre mérite littéraire; si elle condense sous une forme rythmée les pensées, les émotions, les aspirations populaires, elle suffit à donner une forte impulsion au cœur populaire, si piètre que soit la parodie, si inartistique que soit la musique. »

La campagne électorale fut particulièrement vive en 1840 entre les partisans de Martin Van Buren, homme de cour s'il en fut, aux goûts fastueux, et le général William Henry Harrison, le héros de la bataille de Tippecanoe (7 nov. 1811) et de la bataille de la Thames (5 oct. 1813), qui vivait retiré dans sa ferme d'Indiana. Cette campagne prit le nom « Log Cabin Campaign » (Campagne de la cabane en bois), Harrison n'étant qu'un honnête fermier qui se contentait d'un ordinaire de Spartiate arrosé de cidre sec, tandis que son adversaire, bon vivant au premier chef, donnait d'élégants dîners à la Maison Blanche dans de la vaisselle plate et de la porcelaine de France, faisant servir des vins de premier cru par des domestiques en livrée. « Van, Van est un homme fini » était le refrain favori des partisans de Log Cabin, et « Log Cabin and Hard Cider » (Log cabin et cidre sec) était le cri de ralliement du parti. Le petit *Tippecanoe Song Book, Collection of Log Cabin and Patriotic melodies* (Philadelphie, 1840), maintenant épuisé, portait sur sa couverture une cabane en troncs d'arbres. Les couplets étaient écrits sur des airs populaires de cette époque, surtout sur des romances écossaises et anglaises ou sur des airs nationaux américains. « The Gallant Backwoodsman » était écrit sur l'air de *The fine old English gentleman;* « John C. Calhoun my Jo John », sur *John Anderson my Jo John;* « Uncle Sam and his fiddlers » (L'oncle Sam et ses joueurs de violon), sur *Old King Cole;* « Here's a Health to America's Friend » (Buvons à la santé de tout ami de l'Amérique), sur *Hurrah for the Bonnets of blue;* « Oh

where, tell me where was your Buckeye[1] Cabin Made » (Oh! où, dites-moi où se trouvait votre cabane en marronnier), sur *Oh, where tell me where is your Highland Laddie gone, Blue Bells of Scotland,* (Oh! où, dites-moi où s'en est allé votre bien-aimé des montagnes, clochettes bleues d'Ecosse. Voici encore quelques airs : *Pretty Betty Martin Tiptoe Fine, I see them on their winding way* (Je les vois sur leur chemin sinueux), *Yankee Doodle, There's nae luck about the house* (Il y a de la malchance sur la maison), *A Life on the ocean wave, Sparkling and Bright* (Etincelant et brillant), *Oh no, I'll never mention her* (Oh! non, je ne la nommerai jamais).

Le « Harrison medal minstrel » (Philadelphie, 1840), également épuisé, contient un grand nombre de ces mêmes airs avec d'autres couplets et aussi quelques autres morceaux connus tels que *Jefferson and Liberty, Old Virginy Nebber Tire; When this old Hat was new* (Quand ce vieux chapeau était neuf) ; *Hey come along, Josey* (Allons, viens, Josey); *Saint-Patrick's Day in the morning* (Le matin de la Saint-Patrick); *The Poachers* (Les braconniers) ; *Zip Coon, Royal Charlie, Pensez à moi, A Landlady of France; In good old Colony Times* (Au bon vieux temps de la colonie); *Old Oaken Bucket* (Le vieux seau en chêne) et *Oh Woodman spare that tree* (Oh! bûcheron, épargne cet arbre); *Young Lochinvar; Sittin'on a Rail* (Assis sur une rampe).

The Republican Songster (New-York, 1843) donne « American Republicans » sur l'air de *Fanny Gray,* « The Candidates » sur l'air de *Fine old English Gentleman,* « A life in the Bounding West » sur *A life on the ocean wave,* etc.

En sautant treize années, on trouve dans le *Republican Campaign Songster* (New-York, 1856) tous les chants populaires tels que : *Star Spangled Banner,* la *Marseillaise, The cruel troopers riding by* (Les cruels troupiers passent en chevauchant), *Old Oaken Bucket,* etc.

Dans le *Put's Golden Songster of California Songs* (San-Francisco, 1859) les airs sont les suivants : *Rosin the Bow, Coming through the Rye* (En venant à travers le seigle), *Old Dog Tray, Dandy Jim of Caroline, Jordan is a hard road to travel, Pop goes the weasel* (La belette marche précipitamment), *Vilikins and his Dinah, Twilight Dews* (Rosée du crépuscule), *The irish Emigrant's lament* (La complainte de l'Emigré irlandais), *Woodman, sparethat tree* (Bûcheron, épargne cet arbre); *Midnight hour* (L'heure de minuit), *Carry me back to old Virginny* (Reconduisez-moi dans mon vieux pays de Virginie), *The drummer boy at Waterloo* (Le petit tambour à Waterloo), etc.

Hutchinson's Republican Songster (New-York, 1860), recueil composé par John-W. Hutchinson, de la famille de chanteurs Hutchinson, contient « Hurrah for Abe (Lincoln) » sur l'air de *Boatman Dance* (La danse du batelier), « The People's Nominee » sur l'air de *Nelly Bly,* etc.

En 1860, nous trouvons dans les « Campaign Books » *Benny Havens O* (voy. ci-dessus) chanté sur des paroles en l'honneur de « Honest Abe », en compagnie des anciens chants populaires, *Rosin The Bow, Lucy Long, America, The Old Oaken Bucket, Star Spangled Banner, Gaily the Troubadour, Dearest May, We are a band of Freeman, Yankee Doodle, Auld Lang Syne, Hail to the Chief,* etc.

1. *Buckeye* (œil de cerf) est le nom indien du marronnier, qui pousse en abondance dans l'Ohio et l'Indiana.

Dans le *John Brown and Union Right or Wrong Songster* (San-Francisco, 1863) nous trouvons : *John Brown, Union Right or Wrong, Star Spangled Banner, Wait for the wagon, Yankee Doodle, Hail Columbia, Willie has gone with the soldiers* (Willie est parti avec les soldats), *Saint-Patrick's Day, Crossing the plains* (En traversant les plaines), *Black Brigade, Vive l'America, Vilikins and his Dinah, John Anderson, My Jo,* etc., et *Rule Britannia.* En 1868, un chant de campagne très répandu était : *Should brave Ulysses be forgot* (Le brave Ulysse devrait-il être oublié), chanté sur l'air de *Auld Lang Syne,* faisant allusion, bien entendu, au général Ulysse Grant.

Pendant la campagne de Benjamin Harrison, il se chanta une adaptation humoristique de *Grand-Father's Clock* de Henry C. Work, qui commence ainsi :

His grand-father's hat is too large for his head,
But Ben tries it on just the same ;
It fits him too much, as has sometimes been said
With regard to his grand-father's fame.

Le chapeau de son grand-père est trop grand pour sa tête,
Mais Ben l'essaye tout de même ;
Il lui va trop bien, comme on l'a dit parfois
De la gloire de son grand-père.

Ceci est une allusion, naturellement, à Benjamin Harrison, petit-fils de William-Henry Harrison, le héros de Tippecanoe. William McKinley fut célébré par les paroles : « Billy McKingly O », chantées sur l'air de *Billy, McGee, McGaw.*

Dans *Allan's Lone Star Ballads* (Galveston, 1874), on voit que le Texas, « l'Etat de l'Etoile isolée », s'est fortement confédéré après un laps de dix ans. Voici *Dixie, Maryland my Maryland, All is quiet along the Potomac to-night, The Bonnie blue flag* et *The' Conquered Banner.* On y trouve également *The Texas Rangers* sur l'air de *I'm aloft* et *The Yellow Rose of Texas.* On y trouve encore les anciens chants favoris *Annie Laurie, Wait for the wagon, Rosinn the Bow, Carry me back to ole Virginny, Hail to the Chief, Lord Lovel, Rule Britannia, A life on the Ocean wave, Oh! Suzannah,* et *Wake snakes and bite a biskit* (Eveillez-vous, serpents, et mordez un biscuit).

Le bouvier des territoires de l'Ouest dit « Cow Puncher » n'est pas généralement considéré comme sensible à la musique; et cependant, lui aussi a des chansons pour tromper ses heures de solitude et mettre un peu de gaieté dans sa monotone existence, à la longue, en dépit des éléments d'aventures qui peuvent s'y trouver.

Les chants du cow-boy, bien qu'ils ne soient pas toujours des compositions originales, ont été tellement influencés par la vie au grand air, qu'ils reflètent la caractéristique de sauvage liberté des chanteurs. Le « Yi-Yi » et « Yip-Yip », qui leur servent à rappeler leurs troupeaux, constituent l'émouvant refrain de leurs romances, qui, imprimées, paraîtraient plates et crues; pourtant, chantées dans la prairie par un cow-boy, ces chansons ont une physionomie étrange, quelque chose de téméraire et d'audacieux; leur mélodie qui hante la mémoire fait songer à la surveillance solitaire et patiente exercée par le cow-boy sur son troupeau.

On donnait le nom de cow-boy à des bouviers montés, loués par les propriétaires, pour garder leurs troupeaux dans les Montagnes Rocheuses et les vastes territoires du Sud-Ouest. Dans ceux de l'Ouest, où les bestiaux paissaient sur des terrains communs et erraient dans d'immenses prairies sans routes ni palissades, avec çà et là seulement des

mares pour abreuver et des abris, les cow-boys étaient chargés de maintenir les troupeaux assemblés, de les faire paître, de les empêcher de se mélanger, de les protéger contre les Indiens, de les marquer au moment opportun, et de les conduire au marché quand ils étaient bons pour la boucherie.

Assis en rond autour d'un feu de campement, les cow-boys se distrayaient mutuellement par des chansons; tantôt l'un d'eux, donnant cours à ses souvenirs, sifflait un air sentimental, tantôt il chantait quelque chanson favorite du temps passé. Parfois, il mettait des paroles de son cru sur un air populaire relatant un événement, un simple incident des jours précédents et encore tout frais dans sa mémoire. Quelques-uns de ces chants sont « ces classiques des sentiers battus par les troupeaux ». Par exemple tout cow-boy connaît *The Texas Rangers* commençant par :

Come all you Texas Rangers, wherever you may be,
And listen to some troubles that happened unto me;
And know the things we suffered in that early border day,
When Indians hid on every trail, the Rangers brave to slay,

et qui finit par :

I have seen the fruits of rambling, I know its hardships well;
I crossed the Rocky Mountains when many a brave man fell
I have been in the great south-west, where the wild Apaches roam
And I tell you from experience you had better stay at home.

Accourez tous, Texas Rangers, où que vous soyez,
Et apprenez les malheurs qui me sont arrivés;
Sachez les souffrances qui furent les nôtres au matin de ce jour,
Quand les Indiens cachés dans chaque sentier cherchent à assas-
[siner le brave Ranger...
J'ai vu le fruit de ces courses, j'en connais les peines,
J'ai traversé les Montagnes Rocheuses où plus d'un brave est tombé,
J'ai été dans les grandes prairies du Sud-Ouest où rôdent les sau-
[vages Apaches,
Et je puis vous dire par expérience que vous feriez mieux de rester
[chez vous.

Parmi d'autres chants très répandus se trouvaient : *Lorena, The Cow-boy's Lament* (La complainte du cow-boy), *The Cow-boy's sweet by and by* (Le doux adieu du cow-boy), chanté sur l'air de *My Bonnie lies over the Ocean;* en voici encore un autre : *Oh! bury me not on the lone prairie* (Oh! ne m'enterrez pas dans la prairie solitaire), avec le chœur suivant :

Oh! bury me not on the lone prairie
Where the wild coyotes will howl o'er me,
Where the rattlesnakes hiss and the crow sports free
Oh! bury me not on the lone prairie!

Oh! ne m'enterrez pas dans la prairie solitaire
Où les coyotes sauvages hurleraient sur moi,
Où sifflent les serpents à sonnettes, où le corbeau s'ébat librement,
Oh! ne m'enterrez pas dans la prairie solitaire.

Les lignes suivantes, extraites d'une vieille « chanson de sentier », donneront un exemple du genre de chanson qui était populaire il y a trente ans.

Get along, get along, little dogie[1],
You're going to be a beef-steer by and by.[1]
Your mother, she was raised down in Texas
Where the jimson weed[2] *and sand-burrs grow,*
Now we'll fill you up on prickly pear and cholla[3],
Till you 're ready for the trail to Idaho;
Oh! you'll be soup for Uncle's Sam's Injuns;
It 's beef, heap beef! You hear'em cry;
Get along, get along, little dogie,
For the Injuns, they'll eat you by and by.

Va, va, petit veau,
Tu seras bientôt un jeune bœuf.
Ta mère, elle fut élevée dans le Texas
Où croissent le datura et le sparganium.
Maintenant nous allons te gaver de figues de Barbarie et de pois [chiches,
Jusqu'à ce que tu sois prêt à prendre le chemin d'Idaho;
Oh! tu feras de la soupe pour les Peaux-Rouges de l'oncle Sam;
C'est du bœuf, une masse de bœuf! Tu les entends crier.
Va, va, petit veau,
Car les Peaux-Rouges te mangeront bientôt.

Si jamais un chant vraiment pathétique prenait naissance, il était assuré de faire son chemin dans les vastes prairies (*range*) et d'être entendu autour du feu de chaque campement, comme par exemple *The Ship that never returned* (Le vaisseau qui ne revint jamais), qui fut chanté dans tous les camps du Sud-Ouest.

« Il existe une tristesse inhérente à la musique de tous ceux qui vivent en contact permanent avec la terre; le bruit du vent n'est jamais tout à fait joyeux, soit qu'il siffle dans l'herbe ou qu'il mugisse dans les branches des arbres agités par l'orage. La pluie qui tombe, l'eau qui coule, les cris des animaux contiennent quelque chose de pathétique, et l'homme qui vit en leur compagnie imprime à sa musique l'harmonie qui s'en exhale. »

La plupart des chants de pâturage, qui n'étaient pas de simples chansonnettes d'intérêt local, étaient faits sur des romances composées ailleurs, comme *Oh! bury me not on the lone prairie,* adapté de *Oh! bury me not in the deep, deep sea* (Oh! ne m'ensevelissez pas dans la profonde, profonde mer); les vieilles romances et les simples airs populaires se dirigeaient vers l'Ouest par les sentiers des troupeaux, et vivaient longtemps. Tels furent *The Belle of Mohawk Vale* (La belle de la vallée de Mohawk), *Come hunt the Buffalo* (Viens chasser le buffle) et d'interminables variations sur *Lord Bateman* et *Lord Lovel;* maints troupeaux de bêtes à cornes s'endormirent aux accents de *Lily Dale* et *Fair Fanny Moore,* fredonnés par des voix que la poussière des sentiers avait enrouées.

La garde des troupeaux n'est plus aujourd'hui la romanesque occupation de jadis. Il n'est plus indispensable pour les gardiens des bœufs, nécessaires à la consommation du pays, d'être armés et de se recruter dans les rangs des jeunes aventuriers dont les services comptaient, en raison du véritable dévouement qu'ils déployaient à protéger la propriété de leur maître. Il y a quelques années, leur profession exigeait certaines qualités romanesques, et leur besogne journalière consistait autant à faire une incursion dans les montagnes, places fortes des fauves, voleurs de bestiaux, ou à se mesurer avec des bandes d'Indiens maraudeurs, qu'à remplir la mission, monotone dans ses détails, de chevaucher dans les prairies ou de surveiller les bestiaux la nuit.

Les jeunes gens aventureux, instruits, de bonne famille, en quête de gloire et de fortune, cherchant une issue à la pléthore de leur énergie, ne s'adonnent plus à la surveillance des sauvages taureaux rouges, pâturant dans les arides plaines de l'Ouest, et, pour des raisons semblables, les jeunes gens du même monde ne songent plus à expérimenter la vie et à tenter des aventures sur mer; les occasions de se livrer à une action libre d'entraves ont disparu de ces deux genres d'occupation en même temps que leur pittoresque, foulées qu'elles ont été par le progrès d'une civilisation mécanique.

Quoiqu'il y ait des milliers de troupeaux qui pâturent dans les plaines du Sud-Ouest, un petit nombre de ceux-ci est expédié directement de la prairie au marché. Les places personnelles de « Rois des troupeaux » ont été prises par de grosses compagnies

1. Veau, petit, rabougri, mal venu.
2. Herbe de Jamestown, c'est-à-dire *Datura stramonium*.
3. Pois chiches.

qui possèdent de grandes étendues de pâturages dans différentes parties de l'Ouest.

Il y a quelques années, une saison de sécheresse dans le sud de l'Arizona signifiait la mort de nombreux troupeaux et, souvent aussi, la ruine de leurs propriétaires. Les « anciens » racontent encore qu'ils parcoururent des distances immenses sur des carcasses de taureaux morts. Mais ceci est le passé, et les choses vont différemment aujourd'hui. Qu'une sécheresse vienne à se produire dans les prairies du Sud-Ouest, les troupeaux sont poussés dans des trains qui les emmènent vers les pâturages des compagnies, dans le Colorado, la Montana, le Dakota, où la saison est bonne et la nourriture abondante. On ne parcourt plus des centaines de milles à la recherche de nouveaux pâturages, comme au temps jadis; un ou deux jours suffisent pour rassembler le bétail, et quelques heures seulement pour l'amener au point d'embarquement du chemin de fer le plus proche. Puis, le cow-boy reste peut-être un jour en ville et retourne à son « ranch » pour reprendre sa tâche journalière. Il ne faut donc pas s'étonner si le cow-boy manque de poésie; comme bien d'autres salariés d'aujourd'hui, il travaille pour vivre, et non pas pour le plaisir d'exercer un métier de son choix[1].

Avant l'époque des chemins de fer, les tavernes primitives qui s'élevaient à de lointains intervalles sur les routes solitaires des Etats du Centre-Ouest, hébergeaient un singulier contingent de voyageurs. Là s'arrêtaient, pour se reposer et se rafraîchir, les conducteurs de ces grandes voitures, appelées « goélettes des prairies », traînées par six ou huit chevaux et conduisant des familles entières avec leur matériel domestique, à la recherche d'une nouvelle installation, dans les régions non défrichées, ou bien des voyageurs de toutes sortes et de toutes conditions, venus soit en voiture publique, soit par leurs propres moyens de locomotion, soit à cheval. L'hospitalité était grossière et primitive quant à la nourriture, à la boisson et au logement lui-même; et il semble étrange qu'on ait pu tenter de créer des distractions quelconques dans de semblables gîtes; c'était cependant le cas. Un impromptu appelé *The Arkansas Traveller* y tenait lieu de pièce favorite. Il a disparu de la mémoire des contemporains, mais dans une histoire de la musique américaine il faut le mentionner, tout informe qu'il soit, comme un drame musical indigène, qui remplissait les « bars » de toutes les hôtelleries dès qu'il était annoncé. Nous nous reportons aux souvenirs d'un historien de l'Ohio pour donner une description de cette comédie indigène[2].

« Une fois les chevaux pansés et pourvus de nourriture, le souper terminé, les rangées de literies apportées et entassées dans un coin, la grande table qui se trouvait contre le mur était placée au centre de la pièce; un des boys montait dessus, s'asseyait sur une sorte de chaise à dos cassé ou sans dos, et entonnait les premières notes d'un air. Après les avoir jouées deux ou trois fois pour y habituer l'auditoire, il préludait à la représentation par une explication, sorte de prologue qu'on appellerait argument dans nos livrets modernes. Si mes souvenirs sont exacts, il commençait ainsi :

« La scène se passe dans l'Arkansas, et lui (le joueur représente un squatter[3] de l'Arkansas) est un ménétrier qui a poussé jusqu'à la Nouvelle-Orléans, en descendant le Mississipi, et qui, naturellement, est allé au théâtre. Il y a entendu pour la première fois l'air de *The Arkansas Traveller* joué par l'orchestre du théâtre. Cet air l'a transporté d'enthousiasme, et il s'est appliqué de son mieux à le retenir afin de pouvoir le jouer; mais comme son violon était resté chez lui, il ne pouvait que siffler et tambouriner avec les doigts pour l'imprimer dans sa mémoire.

« Le début de l'histoire montre ce squatter de l'Arkansas de retour après son petit voyage à la Nouvelle-Orléans, et son premier mouvement en arrivant est de prendre son violon et d'essayer d'exécuter l'air en question. Il en a retrouvé la première partie, mais la seconde lui échappe, malgré tous ses efforts. Il est donc obligé de se contenter de jouer la première partie seulement.
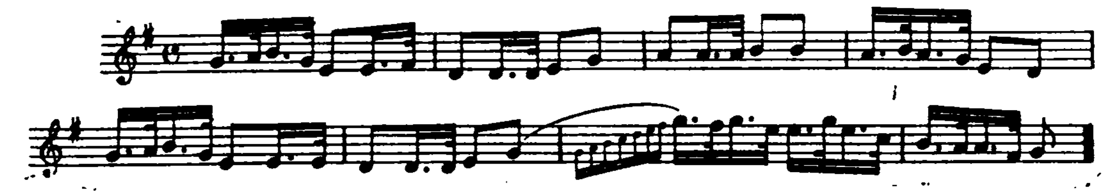
« Pendant qu'il s'occupe de la jouer et de la rejouer sans cesse, le voyageur de l'Arkansas fait son apparition, et la pièce commence. L'un des boys joue donc l'air en question en différentes clefs et dans différents temps, improvisant à droite et à gauche, jouant haut et bas comme on peut s'y attendre de la part d'un maître *improvisateur;* mais la seconde partie de l'air lui échappe constamment. Pendant ce temps, son frère entre dans la pièce, vêtu à la manière d'un voyageur, et se dirige vers le cercle qui entoure le joueur; celui-ci interrompt son jeu, soit pour accorder une corde, soit pour redresser le chevalet ou pour raidir l'écrou de son archet, quand l'étranger déjà nommé lui pose une question.

« Evidemment, il m'est impossible de me rappeler le dialogue tout entier, je ne sache même pas qu'il se soit jamais déroulé deux fois d'une manière identique. C'était une large matière à improvisation, dépendant de l'habileté et du talent des joueurs, de leur humeur, du temps dont ils disposaient et de l'impression favorable que leur avait produite le public. Le voyageur posait la première question :

« Le Voyageur. — Comment allez-vous, étranger?

« Le Squatter. — Je vais comme il me plaît, monsieur.

(*Jouant seulement la première partie.*)



« Le Voyageur. — Eh bien, depuis combien de temps habitez-vous ici?

« Le Squatter. — Vous voyez ce gros arbre là-bas? Eh bien, il était déjà là quand je suis arrivé.

(*Il joue la première partie seulement.*)

1. *Out West* (1908).
2. *Ohio Archaeological and Historical Publications*, vol. VIII (Columbia, 1900).

3. Individu qui occupe des terres sans droit légal.



« Le Voyageur. — Là, vous n'avez pas besoin de vous mettre en colère. Je ne vous posais aucune question malséante!

« Le Squatter. — Croyez bien que personne n'est en colère ici, excepté vous-même.

(*Il joue.*)

« Le Voyageur (*pour changer la conversation*). — Vos pommes de terre ont-elles bien tourné ici l'année dernière?

« Le Squatter. — Elles n'ont pas tourné du tout, nous les avons déterrées.

(*Il joue.*)

« Le Voyageur. — Puis-je rester ici toute la nuit?

« Le Squatter. — Oui, vous pouvez rester où vous êtes, ici sur la route.

(*Il joue.*)

« Le Voyageur. — Y a-t-il loin jusqu'à la prochaine taverne?

« Le Squatter. — Je crois bien qu'elle est à une certaine distance d'ici.

(*Il joue.*)

« Le Voyageur. — Combien de temps me faudra-t-il pour aller jusque-là?

« Le Squatter. — Vous n'y arriverez pas du tout, si vous restez ici à vous jouer de moi.

(*Il joue.*)

« Le Voyageur. — Avez-vous des spiritueux chez vous?

« Le Squatter. — Croyez-vous que ma maison soit hantée? Il y a bien assez de ceux-là au cimetière!

(*Il joue.*)

« Le Voyageur. — Y a-t-il loin jusqu'à la croisée des chemins?

« Le Squatter. — Ils ne se sont pas croisés du tout depuis que je suis ici.

(*Il joue.*)

« Le Voyageur. — Où va cette route?

« Le Squatter. — Elle n'est jamais allée nulle part depuis que je suis ici; elle est tout simplement restée ici.

(*Il joue.*)

« Le Voyageur. — Pourquoi ne mettez-vous pas un nouveau toit à votre maison?

« Le Squatter. — Parce qu'il pleut et que je ne peux pas.

(*Il joue.*)

« Le Voyageur. — Pourquoi ne le faites-vous pas quand il ne pleut pas?

« Le Squatter. — L'eau ne pénètre pas alors à l'intérieur.

(*Il joue.*)

« Le Voyageur. — Est-ce que je peux traverser le ruisseau là-bas?

« Le Squatter. — Je crois bien que vous le pouvez, les canards le traversent toutes les fois qu'ils veulent.

(*Il joue.*)

« Le Voyageur. — Pourquoi ne jouez-vous pas la fin de cet air?

« Le Squatter (*s'arrêtant avec la rapidité de l'éclair*). — Etranger, pouvez-vous jouer la fin de cet air? J'ai été à la Nouvelle-Orléans, où je l'ai entendu au théâtre, et, depuis mon retour, je travaille à me rappeler la fin de cet air. Si vous pouvez le jouer, vous pouvez rester dans cette cabane jusqu'à la fin de votre existence. Descendez, attachez votre cheval et entrez! Ça m'est égal, s'il pleut! Ça m'est égal, si les lits sont pleins! Nous ferons un lit de camp sur le plancher et vous pourrez employer la porte pour vous couvrir. Nous n'avons que juste de quoi manger, mais ce que nous avons, nous vous l'offrons de bon cœur. Ici, Sarah! ma vieille, dépêche-toi et apporte des *dodgers*[1] et du lard pour le monsieur, — il sait la deuxième partie de cet air! N'est-ce pas, étranger? N'avez-vous pas dit que vous le saviez? Dieu! ne vous démentez pas maintenant! Si vous dites que vous ne le savez pas, on entendra ici les paroles les plus furieuses que vous ayez jamais entendues. Si vous voulez sauver votre vie, vous allez vous rappeler la fin de cet air, et vite encore. Allons, sortez-le! Descendez de cheval! Si vous le savez, vous êtes un ami, je vous accueille comme un frère, à bras ouverts; si vous ne le savez pas, vous allez faire naître le tigre en moi, et il me faudra avoir le sang de votre cœur. Descendez! descendez!

« Le Voyageur. — Eh bien, oui, je le sais; c'est inutile de vous mettre en fureur. Je vous le jouerai dès qu'on m'aura donné quelque chose à manger.
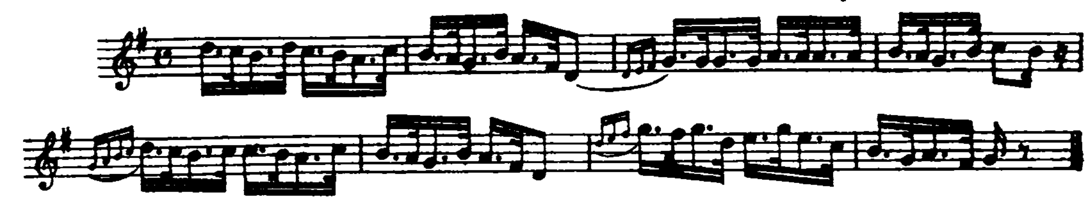
« Le Squatter. — Allons, accours ici, ma vieille. Mets la table, apporte les couteaux et les fourchettes.

(*Ici le petit garçon entrait en jeu et disait :*)

« Papa, tu sais bien que nous n'avons pas de fourchettes et qu'il n'y a pas de couteaux qu'on puisse présenter.

« Le Squatter. — Je voudrais bien savoir pourquoi! Il y a un grand coutelas et un petit coutelas, un autre à manche court, un pour les épis de maïs et un autre sans manche du tout, et je voudrais savoir si ne voilà pas assez de couteaux pour la table d'un habitant de ce pays! Descendez de cheval, étranger, entrez, mangez un morceau et jouez ensuite la fin de cet air. »

En fin de compte, l'étranger descend de cheval, prend le siège du squatter et son violon, et commence à jouer la dernière partie de l'air :



1. Nom local pour le pudding de grain, c'est-à-dire une boulette de farine de maïs, bouillie.

Mais il refuse de jouer la première partie.

C'est alors que le squatter, intrigué, commence à accabler le voyageur de questions : d'où vient-il, qui est-il, où va-t-il, où a-t-il appris ce chant, quel en est le titre, qui l'a composé, et autres questions du même genre, auxquelles le voyageur répond du ton le plus impassible qu'il puisse prendre, et de la même manière dont on lui a répondu à son arrivée, c'est-à-dire que ses réponses sont aussi courtes que possible; la discussion se termine par l'exécution de l'air dont il joue encore et toujours la seconde partie.

DEUXIÈME PARTIE

LA MUSIQUE DES MUSICIENS

I

MUSIQUE IMPORTÉE PAR LES COLONS

Il peut paraître étrange que la psalmodie anglaise, aussi ascétique que rébarbative, soit devenue la source de la musique artistique aux Etats-Unis. Il en est ainsi cependant, et une autorité non moindre que celle du docteur Ritter l'affirme en ces termes :

« C'est de la musique informe des psaumes, si grossièrement exécutée, qu'est née aux Etats-Unis cette culture musicale qui fait l'admiration des amateurs d'art et qui justifie les espérances qu'on peut avoir dans l'établissement d'une Ecole de musique américaine. »

Quand les *Pèlerins* abordèrent la côte hérissée de rochers des Massachusetts sur le *Mayflower*, en 1620, ils apportèrent une forme très sévère de religion. Ils différaient totalement des *Puritains* qui prétendaient réformer l'Eglise d'Angleterre sans vouloir s'en séparer et qui, pour cette raison, souffrirent la persécution. Les Pèlerins étaient une branche des Puritains et s'intitulaient Séparatistes ou Brownistes; afin de suivre en paix leur croyance, ils se réfugièrent en Hollande. Après un séjour de vingt années dans ce pays, ils émigrèrent au Nouveau Monde pour y être plus en sécurité, et suivirent naturellement le sillage des Hollandais avec l'intention de s'installer dans l'île de Manhattan. Des vents contraires les poussèrent vers la côte des Massachusetts. Les Pèlerins y apportaient un livre de psaumes arrangés par le Révérend Henry Ainsworth, de l'Eglise d'Amsterdam, et qui ne contenait, croit-on, que cinq airs d'hymnes différentes : *Old Hundred*, *York*, *Hackney*, *Windsor* et *Martyrs*. Leur manière de culte était simple. Elle consistait en prières, lectures de la Bible avec commentaires, chants de psaumes, sermons, chants de psaumes, sacrements, quêtes pour les pauvres et bénédiction. Toute expression de beauté se trouvant prohibée, la musique qui retentit dans les premières « Meeting-houses » fut des plus lugubres. Mais cinq ans plus tard, en 1625, Thomas Morton (1590-1645) scandalisa les colons de Plymouth en s'installant audacieusement à Mount Wollaston, près de Boston, qu'il nomma *Merry Mount* (la Colline Joyeuse). Il y fit même élever un May-pole. Bien entendu, jeunes gens et jeunes filles se rassemblèrent autour du malfaisant May-pole pour s'y amuser de toutes façons. Naturellement, la flûte et le tambourin, et même le violon pervers, « l'instrument du diable », accompagnaient la danse.

Les Pèlerins ne voulurent pas entendre parler de pareille chose, et, en 1628, ils dépêchèrent une délégation qui coupa le May-pole, transporta Morton à Plymouth et, de là, le réexpédia en Angleterre. En arrivant, Morton publia son *New England Canaan* (Londres, 1632), qui donnait un important compte rendu de ce qui se passait aux Massachusetts et en même temps une amusante satire des Pèlerins.

Les Puritains qui débarquèrent dans la Baie des Massachusetts, en 1628, provenaient de familles plus aisées que celles des Pèlerins. Toutefois, ils se conformaient aux prescriptions du culte, sauf pour le second chant des psaumes. Plus tard, Pèlerins et Puritains se confondirent pour former les Congrégationnistes. Leur but était de s'éloigner le plus possible de la religion catholique romaine, mais, ce faisant, ils se rapprochaient beaucoup plus des doctrines et de la liturgie de l'austère et inesthétique Calvin que de celles de Luther, plus passionnées. Ce dernier, du moins, favorisait l'harmonie de doux accents.

And by sweet music men are stirred
To listen to God's holy Word.

Par une douce musique les hommes sont entraînés
A écouter la sainte Parole de Dieu.

Ceci est un couplet du réformateur allemand. La chorale de Luther est une production bien différente des airs de psaumes chantés et *chevrotés* par les Pèlerins et les Puritains.

Vingt-quatre ans après que le *Mayflower* eut débarqué ses passagers, une assemblée des sommités ecclésiastiques se réunit à Londres et rédigea la doctrine des Presbytériens, réglementant la liturgie anglaise en dehors du Parlement.

« C'est le devoir des chrétiens, exprima-t-elle, de louer Dieu publiquement en chantant des psaumes tous ensemble, dans la congrégation, etc. Il faut que la congrégation tout entière puisse participer à ce devoir, que ceux qui savent lire aient un livre de psaumes, et que les autres, s'ils n'en sont empêchés par l'âge, ou autrement, apprennent à lire. Mais pour l'instant où la majorité de la congrégation ne sait pas lire, il faut qu'un ministre du culte ou quelque personne capable, désignée par lui et par les autres dirigeants, lise le psaume ligne par ligne avant de le faire chanter. »

Cette lecture à la ligne commença lors de l'apparition du *Bay Psalm Book*, le premier livre de ce genre imprimé dans les colonies anglaises de l'Amérique.

Ce livre est une traduction rimée des psaumes de David par le Révérend Thomas Weld, le Rév. John Eliot, de Roxbury, et le Rév. Richard Mather, de Dorchester. Aucune musique ne figurait dans les premières éditions. Les colons chantaient les psaumes sur les airs qui leur étaient familiers. Ces airs étaient les suivants : *Lichfield*, *Canterbury*, *York*, *Windsor*, *Cambridge*, celui de *Saint-David*, *Martyrs*, *Hackney* (ou celui de *Sainte-Marie*) et les airs des centième, cent quinzième, cent dix-neuvième et cent quarante-huitième psaumes.

La première édition du *Bay Psalm book* parut en 1640 à Cambridge, et la vingt-sixième édition en 1744 à Boston. Boston fut la première ville qui s'en servit; Salem suivit en 1667, et, en 1690 environ, la musique commença à être imprimée. Le *Bay Psalm*

Book eut 30 éditions en Amérique, 22 en Ecosse et 20 en Angleterre. Devenu très rare aujourd'hui, on en connaît à peine 10 exemplaires. Trente-cinq ans après l'apparition du *Bay Psalm Book*, une loi (1675) passa dans une des nouvelles colonies anglaises, qui proscrivait toute autre musique que celle du tambour, de la trompette et de la guimbarde; le violon, dont on se servait pour les jeux et les danses, était appelé « l'instrument du diable ».

Il est intéressant de noter, à cette occasion, que John Eliot traduisit les psaumes en vers indiens, qui furent imprimés à Cambridge en 1661. Il apprit aux Indiens à chanter les psaumes, et, au dire du docteur Mather, ils chantaient d'une manière ravissante.

On notera aussi que, dans la Nouvelle-Angleterre, les fidèles étaient convoqués à l'église, ainsi que le rapporte un certain hymne, au son du tambour et du cor. Un homme, appointé à cet effet, montait sur le toit ou dans le clocher, et soufflait dans un cor ou dans une longue conque, ou bien encore battait du tambour. Certaines églises hissaient un drapeau ou tiraient un coup de canon.

Le service divin se déroulait long et ennuyeux, et la musique était loin d'être gaie ou inspiratrice. Voici de quelle manière les psaumes se chantaient ligne par ligne : le diacre, du haut de la chaire, lisait une ligne du psaume à chanter, puis toute l'assistance chantait cette ligne; il en lisait une seconde que répétait encore l'assistance, et ainsi de suite. On rapporte à ce sujet une plaisante histoire. Un vieux diacre de la Nouvelle-Angleterre lisait un jour un psaume ligne par ligne, quand, trouvant que sa vue faiblissait, il dit à haute voix :

« Mes yeux, en vérité, s'obscurcissent. »

L'assistance répéta ces mots; le diacre continua :

« Je ne peux plus voir du tout. »

Mots que l'assistance reprit encore à la lettre. Le diacre, au comble de la surprise, de dire alors :

« Je crois vraiment que vous êtes ensorcelés, » et l'assistance ayant encore une fois répété ces paroles, il s'écria :

« La malice est dans vous tous. »

Nouvelle répétition de l'assistance; alors, de désespoir, le diacre s'assit.

Il semble que la traduction des psaumes par Ainsworth fut importée par les Pèlerins dans le pays et employée exclusivement jusqu'en 1640. Les airs et les paroles étaient tellement associés à la forme de leur culte qu'ils ne voulaient se séparer ni des uns ni des autres, si bien que, quand le *Bay Psalm Book* fut introduit dans la Nouvelle-Angleterre, il rencontra une violente opposition, et les Eglises de Salem et des alentours n'abandonnèrent le livre d'Ainsworth qu'en 1667; quant à l'Eglise de Plymouth, où Ainsworth avait été employé en premier lieu, elle n'y renonça qu'en 1692.

Comme le *Bay Psalm Book*, compilation due à des ministres du culte de la Nouvelle-Angleterre et approuvée par les Eglises, se trouvait être quelque chose de neuf, il fut tenu pour une innovation et, naturellement, fit naître de forts sentiments de doute. Il suscita de l'opposition et des recherches qui, comme toute innovation, engendrèrent des préjugés et des scrupules religieux. Parmi les cas de conscience, ainsi qu'on les appelait et à quoi un autre nom conviendrait mieux, nous citerons celui-ci : le chant des psaumes de David chanté d'une voix joyeuse convenait-il à cette époque qui suivait la règle du Nouveau Testament? Des arguties de ce genre et d'autres encore mirent le trouble dans les Églises, et ne cessèrent que quand le Rév. John Cotton écrivit une brochure ou circulaire où il répondait à toutes les objections et qu'il envoya à toutes les Eglises.

Quand on eut lu la circulaire en question et que les esprits se furent apaisés, d'autres objections surgirent. Etait-il convenable qu'un seul chantât accompagné en esprit seulement par les autres fidèles qui terminaient par un *amen*, ou fallait-il que toute la congrégation chantât en même temps? Les femmes pouvaient-elles chanter avec les hommes sur le pied d'égalité, ou les hommes pouvaient-ils seuls le faire? Les païens (les non convertis) étaient-ils autorisés à chanter avec les autres, ou bien les membres de l'Eglise pouvaient-ils seuls le faire? De même, était-il permis de chanter des psaumes mis en vers par des hommes? Etait-il permis de lire des psaumes qui devaient être chantés? Pouvait-on apprendre de nouveaux airs qui n'étaient pas inspirés? Car il paraît qu'à force d'entendre chanter toujours les mêmes airs, l'idée s'était ancrée dans les esprits qu'ils étaient inspirés, et qu'une mélodie de création humaine n'était qu'une vaine expression artistique.

Quelques-unes des objections présentées n'étaient pas sans valeur; par exemple, comme, pendant plusieurs années après l'introduction du nouveau psautier, beaucoup négligeaient ou refusaient de l'acheter, et que d'autres ne savaient pas lire, on fut obligé de reviser l'enseignement pratique de Luther qui obligeait à lire une à une les lignes des hymnes. Nombre de fidèles faisaient cette objection que l'usage précité dénaturait la mélodie, en détruisait la compréhension et le sentiment vocal. Toutes ces objections furent prises en considération, et il y fut judicieusement répondu par les sommités ecclésiastiques de l'époque, de sorte que les troubles intimes se calmèrent petit à petit.

Avant l'année 1690, la musique des psaumes, environ huit à dix airs extraits de la Collection Ravenscroft, furent écrits sous une forme usuelle dans des psautiers ou dans la Bible et mis en usage pendant près d'un siècle; cette collection fut publiée deux ans avant que les Pèlerins ne quittassent l'Angleterre.

Ces quelques airs étaient répétés au moins une ou deux fois chaque dimanche, et, dans les familles pieuses, on en chantait deux chaque jour de la semaine, de telle façon que l'usage de chanter pendant le culte familial semble avoir été pratiqué par nos pères. Les psaumes étaient chantés à tour de rôle sans qu'on s'occupât du sujet du prédicateur[1].

Rares étaient les Congrégations qui pouvaient chanter plus de quatre ou cinq airs différents, et encore ceux-ci, raconte le Rév. Walter de Roxbury, étaient tellement mutilés, torturés et tronqués que le chant des psaumes était devenu un bruit discordant, laissé au soin de gosiers malhabiles qui le hachaient, le changeaient, le truquaient, le transformaient à leur fantaisie. On aurait dit qu'on hurlait en même temps 500 airs différents; on allait si peu en mesure que les chanteurs se trouvaient souvent en retard d'un ou deux mots les uns sur les autres. Ces chants étaient d'une laideur au-dessus de toute expression; ils étaient tellement traînants qu'il fallait s'arrêter deux fois sur le même mot pour respirer. La décadence s'accéléra à ce point que cette cacophonie dis-

1. Gould, *Church music in America* (Boston, 1853).

cordante plaisait davantage aux oreilles de l'assistance que les mélodies chantées juste et en mesure. Quand il fut convenu qu'on chanterait en se conformant à la notation, on se récria en disant que cette nouvelle méthode, ainsi qu'on la nommait, créait une langue inconnue, beaucoup moins mélodieuse que l'ancienne, et une cause de trouble dans les églises; pour celui qui l'enseignait, elle n'était qu'une manière de gagner de l'argent, elle prenait trop de temps et enfin elle agitait la jeunesse; en un mot, on soutenait que l'ancienne méthode était bien assez bonne. A toutes ces objections, raconte Nathaniel D. Gould, dans sa *Church music in America* (Boston, 1853), et à bien d'autres, il fut répondu par une brochure signée des Rév. Peter Thatcher, John Danforth et Samuel Danforth et qui aplanit la difficulté, mais pas avant qu'un certain nombre des membres des églises n'eussent été suspendus pour avoir persisté à chanter suivant l'ancienne règle; ces membres furent d'ailleurs rétablis un peu plus tard. Beaucoup d'églises reçurent l'ordre de chanter alternativement le dimanche, suivant l'ancienne règle et suivant la notation, afin de satisfaire les deux partis.

Il n'existait pour ainsi dire pas de maîtrises avant la Révolution, sauf quelques-unes à Boston et dans d'autres grandes villes de la Nouvelle-Angleterre dès 1750. Aux environs de 1790, on abandonna peu à peu l'usage du chant ligne par ligne.

John Adams écrivait à la date tardive de 1771 :

« J'ai été à l'assemblée de la vieille Société Presbytérienne. Le chant des psaumes fait un contraste singulier avec celui de Hartford. Il est conforme à l'*ancienne méthode,* ainsi que nous l'appelons; cette dernière est la plus discordante, la plus traînante, la plus chevrotante qui se puisse entendre dans l'univers. »

Pour ceux qui sont habitués à la solennité de la messe et pour ceux qui sont accoutumés à la dignité du culte actuel, le service des anciens offices de la Nouvelle-Angleterre serait quelque chose d'intolérable. Le docteur Lowell Mason écrit en 1851 :

« J'ai vu huit ou dix personnes se lever quand un hymne était entonné et, avec des diapasons et un livre de chants à la main, s'efforcer de produire ce qui en vérité n'était qu'un chœur burlesque de l'office divin. »

Les mêmes défauts étaient répandus de part et d'autre de l'Atlantique, c'est-à-dire qu'on chantait d'une voix uniforme, sur un ton nasillard, traînant, à un diapason invraisemblable, le tout agrémenté de cris et de floritures sans goût. Les *Annales de Boston* rapportent que le grand Quincy et le célèbre Judge Sewall furent élus dans leur paroisse pour mettre les airs des psaumes en musique, c'est-à-dire que ce fut leur affaire de choisir le diapason et la mesure sur lesquels les psaumes devaient être désormais chantés.

« On lit dans les Mémoires du Judge Sewall, qu'ayant écrit son air sur un diapason trop élevé, il n'obtint de l'assistance qu'une émission de voix atroce, ce qui provoqua dans la maison du Seigneur une hilarité dont il se confessa à deux genoux; son péché avait été d'écrire sa musique sur un ton mal approprié. »

Vers cette époque, surgit la question de savoir si les femmes devaient chanter avec les hommes, les femmes ayant défense de parler dans les églises. Le Rev. John Cotton répliqua que tout le monde devait chanter, les femmes comme les hommes, les pécheurs comme les saints, car il est dit dans l'Ecriture : « Si quelqu'un est dans l'affliction, qu'il prie, et s'il est dans la joie, qu'il chante des psaumes. »

A notre avis, le chant nasillard des psaumes de David serait un remède certain contre la gaieté, mais il est appréciable en ce qu'il montre l'austère tempérament des Puritains qui défendaient toutes sortes de distractions, la danse, les may-poles, les jeux de cartes, les théâtres etc., détruisant ainsi toute aspiration de l'esprit exprimée sous une forme esthétique.

Une de leurs hymnes les plus populaires fut celle de Charles Wesley, *Rejoice, the Lord is king* (Réjouissez-vous, le Seigneur est roi) pour laquelle Haendel composa un air appelé : *Gospel* (Evangile).

De nombreuses marches de cette époque s'écrivaient sur des airs de psaumes; c'est ainsi que *The White Cockade* (La cocarde blanche), jouée à Concord Bridge le 19 avril 1775 par Luther Blanchard, un fifre de Concord qui perdit la vie en ce délicieux jour de printemps, était un hymne de l'Eglise presbytérienne écossaise.

Nous arrivons maintenant au nom qui rappelle de la façon la plus illustre les premiers temps de la musique de la Nouvelle-Angleterre, à celui de William Billings (1747-1800).

Pendant une période de cent cinquante ans environ après le débarquement des Pèlerins à Plymouth, la plupart des mêmes airs, avec quelques rares additions, n'approchèrent pas de la quantité des airs mutilés, massacrés, réduits à rien et perdus. Quelques années avant la Révolution, trois ou quatre airs furent importés d'Angleterre. La mélodie et le mouvement des airs correspondaient exactement à l'excitation des sentiments de la masse. Les quelques airs importés d'Angleterre et connus pendant plus de cent ans pour leur facture étrangère, devinrent franchement insipides, en raison de la lenteur de leur mouvement, et surtout de la manière traînante et languissante dont on les chantait.

Jusqu'en 1770 environ, on peut affirmer qu'aucun Américain, né en Amérique, n'a essayé de composer et de publier un seul air que nous puissions revendiquer. Cet honneur devait revenir à un pauvre ouvrier tanneur, William Billings. Les airs dont il a été parlé précédemment débordaient de vie et de verve, à l'effet de surexciter les sentiments à l'égard du bien ou du mal; Billings s'en inspira dans la formation de son style musical. A cette époque, les chants patriotiques étaient inconnus; avec son impétueuse ardeur, Billings composa des chants d'une nature mixte, à la fois religieux et patriotiques qui, mis en musique, répondaient à toutes les intentions. L'air de *Chester*, à lui seul, écrit sur les paroles suivantes, fut un instrument puissant pour enflammer le souffle de la liberté :

Let tyrants shake their iron rod
And slavery clank her gallingchais;
We'll fear them not, we'll trust in God;
New England's God for ever reigns.
The foe comes on with haughty stride:
Our troops advance with martial noise;
Their veterans flee before our arms,
And generals yield to beardless boys.

Que les tyrans brandissent leur verge de fer
Que l'esclavage retentisse du bruit de ses chaînes meurtrissantes;
Nous ne les craignons point, nous avons confiance en Dieu;
Le Dieu de la Nouvelle-Angleterre règne pour toujours.
L'ennemi s'avance avec arrogance;
Nos troupes marchent au son d'accents belliqueux;
Leurs vétérans fuient devant nos armes,
et les généraux se rendent à d'imberbes jeunes gens.

Ces airs et leurs paroles furent appris par toutes les chorales, dans chaque famille, par chaque enfant, chantés à la maison et, chemin faisant, comme les chants populaires de nos jours, ils firent plus à cette époque difficile pour soulever l'enthousiasme en faveur de la liberté que toute autre chose.

Billings paraphrasa ce magnifique morceau de musique ancienne du cent trente-septième psaume (Sur les rives des fleuves de Babylone, nous étions assis pleurant). A cette époque, les forces anglaises occupaient ce qui était alors la ville de Boston, et les troupes américaines, telles qu'elles étaient, se trouvaient à Watertown.

Les paroles du psaume ainsi changées peuvent ne pas paraître sublimes au lecteur en comparaison des paroles originales; mises en musique, elles se formulent ainsi :

By the rivers of Watertown we sat down
And wept when we remember thee, o Boston.

Sur les rives des fleuves de Watertown nous nous assîmes
Et pleurâmes en pensant à toi, O Boston.

Le premier livre de musique publié par Billings en 1770 fut intitulé *New England Psalm singer* (Le psalmiste de la Nouvelle-Angleterre); il avait cent huit pages. On trouve une preuve que l'esprit de révolte contre la mère patrie n'était pas encore bien accentué à cette époque, dans les paroles qui figurent sur l'en-tête du livre :

O praise the Lord with one consent;
And in this great design
Let Britain and the Colonies
Unanimously join.

Oh! louez le Seigneur d'un commun accord;
Et dans ce noble but,
Que la Grande-Bretagne et les colonies
Se joignent unanimement.

Dans ce livre, les parties sont arrangées de telle façon que ce sont toujours les ténors qui font le chant. Billings n'avait aucune notion de l'harmonie, et au fur et à mesure que les parties d'un morceau s'accentuaient, elles s'embrouillaient et s'enchevêtraient tellement, que c'était à la fois un sujet d'étonnement et d'admiration pour l'auditeur de les voir arriver au bout sans la moindre difficulté. L'auteur, en parlant des effets de la musique, disait : « Elle a dix fois la puissance des vieux airs traînants; chaque partie s'efforce de dominer et de vaincre, l'auditoire est intéressé et enchanté, son esprit est éminemment agité et sollicité dans tous les sens, tantôt se passionnant pour une partie, tantôt pour une autre. En ce moment, c'est la basse solennelle qui attire son attention, puis c'est le vibrant ténor, ou bien c'est la sublime haute-contre ou le gai soprano. O extase! élancez-vous, fils de l'harmonie. »

Billings ne fut pas seulement le père de la psalmodie de la Nouvelle-Angleterre, il le fut aussi des chœurs, des chants publics, de ceux des écoles et des concerts; il fut le premier écrivain de musique américaine, ses enseignements et ses publications firent naître un esprit musical qui révolutionna la Nouvelle-Angleterre. « Si son esprit musical, dit de lui Gould avec raison, ne fut pas pur, c'est à lui qu'on doit le combustible qui a fait jaillir la flamme dont est née l'harmonie méthodique en Amérique. »

Billings naquit à Boston; comme il était tanneur, on dit que ce fut sur des peaux qu'il écrivit à la chaux ses premières inspirations. Borgne, avec une jambe plus courte que l'autre, de mise négligée, il prisait abondamment. Il acquit ce qui lui tint lieu d'éducation musicale, en lisant les introductions aux différentes collections d'hymnes et d'airs de psaumes qui avaient traversé l'Atlantique. Bientôt, il publia lui-même des collections. Il adopta le genre de la « musique fuguée », comme il l'appelait lui-même, mais d'une façon qui eût troublé Jean-Sébastien Bach jusque dans sa tombe. Voici quelle idée Billings se faisait de la fugue :

« Il y a beaucoup plus de variété dans un morceau fugué que dans vingt de plain-chant. Car, tandis que tous coïncident et s'harmonisent doucement, les paroles ont l'air d'engager un combat musical et, qu'on excuse le paradoxe, j'ajouterai que chaque partie semble déterminée, à force d'harmonie et par la puissance de ses accents, à noyer son adversaire dans un océan d'harmonie. » Channing décrivait les effets des chœurs de Billings en disant : « Les chœurs mâchent les airs et avalent les paroles. »

Un autre écrivain fait remarquer que les parties couraient les unes après les autres, de peur de ne pas finir ensemble; c'est un amusant commentaire du genre de fugue que Billings voulait rendre populaire. De fait, il ne s'agissait pas de fugues comme on les entend communément, mais de courts passages d'imitation de contrepoint. Une critique encore plus amère de la musique du pauvre vieux Billings, et sous une forme de plaisanterie, fut celle que lui firent des gamins malicieux en attachant deux chats par les pattes de derrière sur l'enseigne qui pendait à la porte de l'auteur, avec en dessous cette inscription : *Billing's music* (Musique de Billings). Il en résulta une fugue de chat, d'un genre tout différent de celui de Scarlatti.

Billings était considéré comme un bon chantre d'église; sa voix rude, puissante et pesante écrasait toutes celles qui l'entouraient. Il fut grandement encouragé par le gouverneur Samuel Adams, de Boston, et par le docteur Pierce, de Brooklyn, qui, tous deux amateurs de musique, s'asseyaient à côté de lui dans les concerts ou dans les maîtrises d'église pour chanter avec lui.

Billings est, dit-on, l'introducteur du violoncelle dans les églises, et le premier aussi à avoir employé le diapason pour mettre les airs d'accord.

Les nombreuses écoles de chant et les chorales qui surgirent de toutes parts dans la Nouvelle-Angleterre favorisèrent vivement l'éclosion de nouveaux livres et procurèrent à la nouvelle profession de professeur de chant de psaumes beaucoup de travail, travail qui était parfois très bien rémunéré. Le tanneur, le boucher, le charpentier, l'avocat sans cause, le fermier, etc., qui avaient la chance d'avoir une voix tolérable et une oreille suffisante pour saisir les airs des psaumes, avec assez d'aptitudes pour apprendre les rudiments de la lecture des notes, devinrent compositeurs et professeurs de psalmodie; ils s'en allèrent de ville en ville pour enseigner la musique et colporter « des collections d'airs de psaumes nouveaux, n'ayant jamais été imprimés ». Ils firent la joie de la jeunesse des écoles de chant, qui s'arrangeait de façon à tirer de cette institution le maximum d'amusement possible. Ces rusés Yankees, colporteurs d'airs de psaumes, savaient fort bien que leurs élèves désiraient des airs de fugue animés, et trouvaient fort avantageux de procurer à leurs clients la marchandise qu'ils étaient tout disposés à leur payer. La musique profane était très peu connue alors, quoique quelques romances, quelques morceaux anglais, sous forme de marches et de danses,

se fussent frayé un passage dans les salons des familles riches. Billings et ses contemporains adaptèrent à ces morceaux profanes des paroles sacrées.

« Esthétiquement parlant, on appellerait à tort cette musique de la musique sacrée *bona fide*, car ses auteurs ne savaient pas comment établir une ligne de démarcation entre le genre sacré et le genre profane. Billings, ses contemporains et ses successeurs immédiats composèrent naïvement toute musique qui sonnait mélodieusement à leurs oreilles. Comme les paroles contenues dans les psaumes ou les hymnes s'adaptaient bien aux airs, c'était une garantie suffisante pour classer ces morceaux dans la musique sacrée[1]. »

Cette école de musique, avec toute sa pédanterie, sa vulgarité et son enthousiasme, nous rappelle celle des *Meistersinger* (Les maîtres chanteurs), avec leur *Tabulatur* compliquée et, de même que les maîtres chanteurs, les chanteurs de psaumes de la Nouvelle-Angleterre détinrent, pendant un certain temps, le monopole de la musique.

Les publications de Billings comprennent : *The New England Psalm singer* (Boston, 1770) (Le Psalmiste de la Nouvelle-Angleterre), *The singing Master's Assistant* (1778) (L'assistant du maître de chant), appelé le « meilleur de Billings » à cause de sa popularité; *Music in miniature* (1779) (Musique en miniature), *The Psalm singer's amusement* (1781) (L'amusement du chanteur), *The Suffolk Harmony* (1786) (L'harmonie de Suffolk), *The continental Harmony* (1794) (L'harmonie du continent).

Les successeurs de Billings sont trop nombreux pour qu'on puisse les cataloguer. Mentionnons seulement Andrew Law (1748-1821), un professeur de musique dont l'hymne original *Archdale* fut imprimé pendant des années dans tous les livres de musique d'église; Jacob Kimball (1761-1826), auteur de *Rural Harmony* (1793) (Harmonie des champs); Samuel Holyoke (1771-1816), professeur de musique vocale et instrumentale qui composa l'air de l'hymne populaire *Arnheim*, et Oliver Holden (1765-1831), compositeur de l'hymne entraînant *Coronation* (1793), maintenant encore en faveur aux Etats-Unis. Oliver Holden fut célèbre à Boston. Il forma et dirigea un grand nombre d'écoles de chant et de chorales; il constitua et instruisit un chœur destiné à chanter une *Ode to Washington* quand le Président visita Boston en 1789, chœur qui fut connu sous le nom de Société musicale indépendante. Cette ode fut exécutée une seconde fois à l'exposition universelle de Colombie à Chicago, en 1893, par la société musicale Stoughton des Massachusetts, la seconde en ancienneté des sociétés musicales aux Etats-Unis et constituée le 7 novembre 1786. Le portrait et l'orgue de Holden ont été donnés en 1889, à la société bostonnienne, par sa petite-fille Mrs. Fannie A. Tyler, et sont conservés à la Old State House de Boston.

Avant d'en finir avec le sujet de la psalmodie, il faut mentionner le premier livre d'enseignement pratique de la musique qui fut publié en 1712 par le Rév. Mr. Tuft, de Newbury. C'était une *Plain and Easy Introduction to the art of singing Psalm Tunes* (Introduction claire et facile à l'art de chanter les psaumes).

Le premier document concernant des droits d'auteur musicaux et conservé à la bibliothèque du Congrès de Washington se trouve sur le verso de la page d'en-tête de la troisième édition des *Rudiments of music* d'Andrew Adgate, collection d'airs de psaumes publiée en 1790.

En 1741, le docteur Franklin fit paraître une édition des hymnes du docteur Watts, première collection dont l'usage devint général en Amérique; à peu près au même moment, parut une édition du *Book of Psalms in metre* de Tate et de Brady (Livre de psaumes en vers), publiée dans les colonies, et dont on tira les psaumes en usage dans l'église épiscopale protestante d'Amérique. La meilleure musique sacrée des colonies se fit entendre dans les églises épiscopales protestantes. La vieille église de la Trinité de New-York exécuta les offices en se rapprochant aussi près que possible des meilleures traditions de l'Angleterre.

Parmi tous les instruments qui servirent aux offices des églises, nous citerons d'abord le diapason ordinaire, puis le diapason à branches, ou l'anche de cuivre, en troisième lieu le violon, la flûte, le hautbois, la clarinette et le basson; enfin l'orgue, qui, bien qu'introduit avant la Révolution, ne fut mis en usage dans l'ouest des Alleghanys qu'en 1837.

Le diapason ordinaire était une boîte de 6 à 8 pouces de longueur, 4 de largeur et 1 d'épaisseur. A l'une des extrémités se trouvait une embouchure, à l'intérieur une glissoire qui pouvait monter et descendre et sur le côté de laquelle étaient inscrites les lettres figurant les notes de l'octave, de telle façon qu'en la faisant mouvoir, elle pouvait s'arrêter sur une de ces lettres; en soufflant dans l'instrument, on obtenait le son de la note où la glissoire s'était arrêtée. Ensuite vint le diapason à branches : c'était une sorte de fourchette en acier à deux branches parallèles qui, frappée sur un corps dur, rendait le son du ton de *sol*, de *la* ou d'*ut*. Plus tard, on se servit d'un petit tuyau muni d'une anche de cuivre qui ne rendait qu'une note.

Le premier orgue vu et entendu dans la Nouvelle-Angleterre fut celui de Thomas Brattle, trésorier de l'Université de Harvard; c'était une rareté. Dans son journal, à la date du 29 mars 1711, le Rév. Joseph Green, de Salem, écrit :

« J'ai été chez Mr. Brattle et j'ai entendu ses orgues. » Cet orgue fut cédé à King's Chapel (Chapelle du Roi) appelé alors Queen's Chapel (Chapelle de la Reine, puisque c'était du vivant de la reine Anne), par Thomas Brattle, en 1713, à la condition, que « si cette cession était agréée, les Notables se chargeassent de trouver, en l'espace d'une année, une personne sérieuse et convenable qui sût habilement jouer de l'orgue ». Les notables commencèrent par refuser; puis, au bout de sept mois, ils déballèrent la caisse et, moyennant un traitement de vingt livres par an, ils donnèrent à Edmond Eustis, un Anglais, la charge d'organiste.

En 1756, cet orgue fut vendu à l'église Saint-Paul de Newburyport, où il servit pendant quatre-vingts ans. Ensuite, il fut revendu à l'église Saint-Jean de Portsmouth, N. H.

« S'il pouvait raconter son histoire, relate un écrivain, il énumérerait les événements du règne de cinq rois avant l'avènement de Victoria. Il pourrait dire que, quand il fit entendre ses premières notes à Boston, il n'y avait dans les colonies qu'un seul journal pour annoncer son arrivée. Il pourrait parler d'un jeune garçon qui vint pour entendre ses accents, et qui, par la suite, réussit à maîtriser la

1. Docteur L.-F. Ritter.

foudre[1]; il pourrait raconter enfin qu'âgé de quatre-vingt-quatre ans, il fit entendre des airs funèbres à la mort de Washington. »

Le nouvel orgue de King's Chapel qui succéda à celui de Brattle fut choisi, au dire des contemporains, par le grand Haendel, qui le considéra, après un examen sévère, « comme d'une facture supérieure ».

L'église de la Trinité (Trinity Church) de Newport R. J. eut le second orgue de la Nouvelle-Angleterre; Trinity and Christ Church, de Boston, eut le troisième et le quatrième, et Saint-Pierre de Salem en 1743 eut le cinquième. L'église de la Trinité (Trinity Church) de New-York acheta son orgue en 1741 chez John Clemm, de Philadelphie, qui avait appris à construire les orgues sous la direction de Gottfried Silberman, de Dresde. C'était un magnifique instrument pour l'époque; il possédait 3 claviers et 26 jeux, et coûta 120 livres (3.000 dollars), somme énorme pour le temps. Il fut détruit dans un incendie.

Christ Church, à Philadelphie, fut une des premières églises à avoir un orgue, et Francis Hopkinson joua souvent sur cet instrument, en l'absence de l'organiste titulaire.

La première église catholique romaine du pays, l'église Saint-Joseph, dans l'allée Willing, à Philadelphie, qui eut un orgue, le possédait déjà en 1748. Saint-Joseph était réputé pour sa bonne musique. La Fayette, les comtes de Rochambeau et de la Grasse, d'autres encore, assistaient aux offices de cette église pendant la Révolution; John Adams remarque, en 1774, dans son journal, que les chants exécutés à Saint-Joseph étaient « délicieusement doux et agréables ».

Pendant la session de la Convention constitutionnelle, Washington entendit la messe à l'église Saint-Joseph, le 27 mai 1787.

Dans l'église des Moraves (Race et Broad streets) il y avait deux orgues en 1743, un vieux et un nouveau.

Aux offices de Bethléem (Pensylvanie), le quartier général des Moraves, on n'entendait pas seulement un orgue, mais des instruments de cuivre et d'autres à cordes, trompettes, trombones, clarinettes, violons, basses et une harpe qui accompagnaient les hymnes ou d'autres airs. Benjamin Franklin, comme il a été dit plus haut, entendit avec délices cette musique en 1756.

Le premier orgue construit dans le pays fut l'œuvre d'Edward Bromfield, de Boston, qui semble avoir été fait en 1745 « pour exercer et se récréer ». Cet orgue possédait 2 claviers et était d'une facture remarquable, bien que Bromfield ne fût pas un constructeur d'orgues de profession.

Il parut vers cette époque des annonces de différentes sortes d'orgues. Il est question, à Boston, en 1758, « d'une curieuse et élégante chambre d'orgue, dans une boîte d'acajou avec cadre en castor, tuyaux dorés et deux cylindres additionnels », et, en 1772, « d'une élégante chambre à pupitre d'orgue », à vendre « bon marché chez Mr. Mclane, horloger sur le côté nord de la Town House ».

Un orgue de salon, qui appartenait à Anthony Duane, officier de marine anglais, est encore aux mains de ses descendants dans Schenectady, New-York. Il contient 5 cylindres, et chacun d'eux peut jouer 10 sons. La soufflerie se compose d'un soufflet mû par un levier, les touches sont soulevées par des fils de fers élévateurs, placés sur des cylindres de rotation. Ce genre d'instrument était quelquefois en usage dans les églises.

En 1760, « une chambre d'orgue à 5 jeux, aux tuyaux argentés, la boîte de 9 pieds sur 6, soufflerie neuve et dans de bonnes conditions », est mise en vente à New-York. De même, en 1767, on vend deux orgues à main, un à 4 cylindres, l'autre à 2, et en 1768, une chambre d'orgue neuve, à 6 jeux, avec un devant joliment doré.

En 1772, John Shimble, constructeur d'orgues à Philadelphie, « construit et répare toutes sortes d'orgues, de clavecins, d'épinettes, de pianos ». Et comme nous avons vu que l'église de la Trinité (Trinity Church) acheta son premier orgue à John Clemm, de Philadelphie, nous pouvons raisonnablement en conclure que Philadelphie était tenue en grande estime par ses contemporains pour ses facteurs d'orgues.

De vieux inventaires des plus riches colons du Nord et du Sud contiennent des articles tels que des instruments de musique. Les journaux sont pleins d'avis de ventes d'instruments importés ou construits sur place, ou d'indications de professeurs capables de réparer les virginals (sorte de clavecin) et les harpsichordes.

On trouve dans l'inventaire qui fut fait en 1729, à l'occasion de la mort de William Burnet, gouverneur du Massachusetts et de New-York, une variété inaccoutumée d'instruments de musique. Une partie de son remarquable mobilier se trouve aujourd'hui à l'Université de Yale. Dans sa riche demeure de Perth Amboy, New-Jersey, il y avait quantité d'instruments de musique, parmi lesquels un harpsichorde, un clavicorde, un double courtel, un alto, une grosse basse, deux violons et deux trompettes de cuivre. Il possédait aussi de nombreux tableaux, ce qui prouve à quel point il aimait les arts.

Le *Boston News Letter* de 1712 contient une annonce de professeur d'épinette, et en 1716, on lit dans le même journal :

« Note : On répare tous les instruments de musique; les harpsichordes, les virginals et les épinettes sont pourvus de cordes et accordés à des prix modérés; de même, on enseigne la manière de jouer sur les instruments sus-mentionnés. »

Les virginals étaient encore en usage au milieu du XVIIIe siècle.

En 1757, « un superbe lot de virginals est à vendre », ce qui prouve que cet instrument n'avait pas encore été supplanté par le harpsichorde, dont la popularité croissait de jour en jour.

Un de ces derniers, construit par Samuel Blyth, de Salem, se trouve à l'Institut d'Essex à Salem. Chaque touche met en action deux cordes de métal, et l'instrument est un des plus intéressants spécimens du clavecin primitif indigène.

Le 28 septembre 1769, le *Boston and Country Journal* publiait l'information suivante :

« Nous informons avec plaisir le public que, depuis quelques jours, a été expédiée à Newport une très curieuse épinette, la première construite en Amérique, œuvre de l'habile Mr. John Harris, de Boston (fils de feu Mr. Jas. Harris, de Londres), fabricant d'épinettes et de clavecins, décédé; il fait honneur en tout point à l'artiste qui tient aujourd'hui la maison située quelques portes plus au nord que l'habitation du docteur Clark, North-End à Boston. »

Les quelques annonces d'instruments offerts au public dans les journaux montrent que les colons

1. Benjamin Franklin, qui naquit à Boston.

avaient beaucoup d'occasions d'acheter de bons instruments d'importation.

Par exemple, Gilbert Deblois, à l'enseigne de la Couronne et du Peigne (*Crown and Comb*), Queen Street, à Boston, avait « quelques bons violons, des flûtes anglaises et allemandes, des archets, des chevalets, des chevilles et de merveilleuses cordes romaines avec garnitures pour le violoncelle ».

« Une basse à six cordes pour jeune fille, avec son étui », mise en vente à Boston en 1764, montre que les femmes jouaient de la viole de gambe. « Des hautbois, des anches, des violons, des altos, des archets, des chevalets, des cordes et des méthodes » étaient aussi offerts dans la même annonce.

Six très bons violons et quelques flûtes allemandes étaient à vendre en 1750; en 1757, on offrait une bonne épinette anglaise et quelques flûtes, et, en 1759, de bonnes flûtes allemandes à 3 dollars l'une en même temps que d'autres flûtes avec 2, 3, 4 et 5 pièces de milieu pour changer le ton et la voix.

En 1760, James Rivington, Hanover Square, New-York, avait à vendre :

« Des violons avec des archets, des sourdines, des chevalets, des chevilles, des flûtes allemandes, des flûtes communes, des chalumeaux, des diapasons, des anches, des hautbois, des anches de basson et des embouchures pour cors français, des premières, deuxièmes, troisièmes, quatrièmes cordes à violons excellentes, autant de cordes bleues pour basses et également une collection de méthodes. »

En 1773, les musiciens pouvaient se procurer chez Rivington :

« Des piano-forte d'un son parfait » de 27 à 30 livres, des violons de 3, 4, 5 à 14 livres, des violons à prix modérés, des cors français, avec tubes courbes de changement de tons, des flûtes allemandes de toutes sortes, des flûtes de chant, des hautbois, des flûtes anglaises et des flûtes communes, des fifres, des tambourins et des chalumeaux, des diapasons ordinaires, des diapasons avec branches, des marteaux de clavecins et d'épinettes, des plumes de corbeaux, des cordes de clavecins et de pianos-forte, des boîtes de colophane, des sourdines pour violons, des embouchures de flûtes allemandes, des embouchures pour cors français, des plumes à régler la musique, des feuilles rayées de toutes les tailles, des archets de violon (système Giardini), des chevalets et des chevilles pour violons avec ou sans vis, des bassons, des hautbois, des anches de cornemuse avec ou sans étui, des pupitres pour clavecin, des étuis à violon, les meilleures cordes italiennes pour violons, violoncelles, de véritables cordes allemandes pour clavecins, épinettes, piano-forte, guitares et des cordes de soie pour guitares. »

L'harmonica était aussi joué de ce côté de l'Atlantique. Au dire d'un contemporain anglais, ce fut l'immortel Glück lui-même qui l'inventa. Le 27 avril 1746, Glück joua au Little Theatre, dans Haymarket, un concerto sur trente-six verres à boire, accordés au moyen d'eau de source, et qui fut accompagné par tout l'orchestre; il exécuta sur cet instrument de son invention, tout ce qui pouvait se jouer sur le violon ou le clavecin.

L'harmonica fut populaire en Angleterre pendant plus de vingt ans; Goldsmith, dans le *Vicaire de Wakefield*, dit de ses belles dames : « qu'elles ne parlaient que de la vie du monde, de la haute société, de peinture, de goût, de Shakespeare et d'harmonica ».

Pendant sa deuxième visite à Londres, Franklin entendit un Mr. Delaval, membre plein de talent de la Royal Society (Société royale), qui jouait des mélodies en frottant ses doigts sur le bord de bols en verre qui avaient été accordés, au préalable, en recevant la quantité d'eau nécessaire, suivant la note qu'on voulait produire. Charmé par la douceur de ces sons et par la musique qu'ils produisaient, Franklin composa un instrument tout à fait nouveau. Il fit souffler un certain nombre de sphères en verre, de différentes tailles, puis il les accorda en polissant les bords de leurs ouvertures jusqu'à ce qu'elles fussent d'accord avec les notes du clavecin. Ensuite, il plaça trente de ces sphères, « de façon à former trois octaves avec leurs demi-tons, sur un essieu qui tournait au moyen d'une roue, mue par une pédale. Au-dessous de ces disques, se trouvait un auget rempli d'eau, dans lequel plongeaient les bords des sphères à chaque révolution de l'essieu. Un simple attouchement du doigt faisait rendre un son. La grande différence entre cet instrument et l'harmonica consistait en ceci que le diapason des sons était produit, dans le premier, par la dimension des verres et, dans le second, par le plus ou moins d'eau qu'on mettait dans les récipients, et aussi que les accords pouvaient se faire dans l'instrument de Franklin avec autant de notes que les doigts pouvaient en atteindre.

« Pour jouer de cet instrument, disait Franklin, il faut, comme pour un clavecin, se mettre devant le milieu de la rangée de verres, faire tourner ces derniers avec le pied en ayant soin de les mouiller avec une éponge et de l'eau propre. Les doigts doivent d'abord être trempés dans l'eau, de façon à ne pas être gras; un peu de craie est parfois utile pour qu'ils entrent bien en contact avec le verre et obtiennent plus exactement la note voulue. Les deux mains doivent être employées, afin de jouer en même temps les deux parties; notez que les sons sortent mieux quand le verre est tourné du bout des doigts que quand les sons arrivent sous les doigts[1]. »

Franklin prône « les avantages de son instrument, dont les sons sont incomparablement plus doux que ceux de tous les autres; ils peuvent être grossis ou diminués suivant la pression plus ou moins forte des doigts, et ils se prolongent indéfiniment; l'instrument une fois accordé n'a plus besoin d'un nouvel accord. »

Franklin jouait son instrument lui-même; dans une de ses lettres de France, il écrit : « M. Pagin me fit hier l'honneur d'une visite. C'est assurément le meilleur homme du monde; il a eu la patience de m'écouter jouer un air sur l'harmonica, et de l'écouter jusqu'au bout. »

Mme Brillon, dans l'espoir d'obtenir une visite du grand Américain, promettait que le père Pagin jouerait le « Dieu de l'Amour » sur le violon, elle une marche sur le piano, et lui *Little birds* (Petits oiseaux) sur l'harmonica. Franklin répondit à la charmante Française en l'assurant que, pendant les quarante ans qu'il passerait probablement au ciel en attendant son arrivée, il aurait un temps suffisant pour « pratiquer l'harmonica et devenir assez fort pour l'accompagner, tandis qu'elle jouerait du piano-forte, et qu'ils pourraient ainsi, de temps à autre, donner de petits concerts ».

1. L'harmonica de Franklin existe au Musée instrumental du Conservatoire de Paris.

Robert Carter, de Normini Hall, pays de Westmoreland (Virginie), envoya chercher à Londres un de ces instruments. Mr. Pelham avait, paraît-il, entendu, à Philadelphie, l'harmonica joué par Benjamin Franklin lui-même. Le colonel Carter écrivait à un ami de Londres : « L'instrument a étonnamment plu à Pelham, et, sur son conseil, je m'adresse aujourd'hui à vous pour m'envoyer un harmonica pareil à celui que joue Miss Davies dans la grande salle de Spring Garden, c'est-à-dire des verres sonores sans eau, montés en instrument complet, comportant une basse entière et ne se désaccordant jamais. Charles James, de Purpoole (?) Lane, près de Gray's Inn, Londres, est le seul facteur d'harmonicas d'Angleterre. Que les verres soient de cristal pur et sans défaut, car toute variété de couleur y est permise que l'on peut croire utile pour la commodité de l'exécutant. La plus grande exactitude imaginable est nécessaire pour accorder l'instrument, et il faut recevoir des instructions pour passer les verres à la meule. Il est nécessaire de les emballer avec grand soin, car si l'un des verres se cassait, l'instrument serait inutilisable jusqu'à ce que l'on pût, de Londres, réparer l'accident. La monture, c'est-à-dire le cadre où se fixe l'instrument, doit être faite de noyer noir. »

Il est intéressant de faire remarquer que cet instrument appartient encore aux descendants du célèbre Virginien, auquel sa fortune et son élégance valurent, à l'époque coloniale, le surnom de « Roi Carter ».

Durant de nombreuses années, l'harmonica ou armonica fut en vogue. Il était construit à Londres et vendu au prix de 40 guinées. Une certaine Miss Daires acquit un grand talent sur cet instrument et, accompagnée de sa sœur qui chantait, elle se fit entendre dans toutes les grandes villes d'Europe, où elle attira des auditoires nombreux, en même temps que l'attention de personnages célèbres. Elle joua notamment à la cour impériale de Vienne, à l'occasion du mariage du duc de Parme avec une archiduchesse d'Autriche. Dans la circonstance, une ode fut composée spécialement par Métastase, à l'effet d'être chantée par la sœur de Miss Daires, et cette dernière l'accompagna sur l'harmonica.

On peut noter en passant qu'une autre artiste, Marianna Kirchgässner (une aveugle), alla à Vienne, et intéressa tellement Mozart qu'il écrivit pour l'harmonica un *Adagio et un Rondo en ut* avec accompagnement de flûte, hautbois, violon et violoncelle. Ce morceau fut joué à Vienne, par Miss Kirchgässner, le 19 juin 1791 (Köchel, n° 617).

Beethoven composa aussi en 1814 un petit morceau pour harmonica à l'usage de Leonora Prohaska; l'autographe de ce morceau se trouve dans la bibliothèque de la *Gesellschafft der Musikfreunden*, à Vienne.

L'instrument de Franklin fut apporté en 1764 à Philadelphie, ville où le grand homme avait demeuré pendant longtemps, et nous lisons dans une annonce de cette époque : « Au bénéfice de Mr. Forage et d'autres artistes des concerts d'abonnement de cette ville, un concert aura lieu lundi 31 courant à la salle de Lodge Alley, où on exécutera un grand nombre de morceaux variés, au goût du jour, dans lesquels on entendra l'harmonica, instrument tant admiré pour la douceur et la délicatesse de ses sons. Billets 7/6, qu'on trouvera au bar de London Coffee House. »

Avant la Révolution, les villes principales des treize colonies étaient : Boston, Salem, New-York, Philadelphie, Annapolis, Williamsburg et Charleston. Dans ces trois dernières villes du Sud, la saison mondaine était courte, et après quelques semaines consacrées aux courses, bals, dîners, parties de cartes, distractions dramatiques et musicales, les colons riches retournaient dans leurs immenses propriétés de plusieurs milliers d'acres. Là, les amusements mondains ne cessaient pas et se composaient de réunions où dominaient les exercices sportifs, les jeux de cartes et la danse. La plupart des jeunes gens se rendaient en Europe pour y compléter leur éducation, principalement à Oxford et Cambridge; quelques-uns, surtout ceux de la Caroline du Sud, allaient jusqu'à Paris.

D'après ce qui vient d'être dit ci-dessus, on peut constater que, pour les colons du Sud, la musique était un art d'agrément et non une profession. Beaucoup d'hommes du monde aimaient à jouer d'un instrument, et le violon et la flûte étaient les plus en faveur. Les dames jouaient du virginal, de l'épinette, du clavecin et de l'harmonica. Quand des bals et des soirées étaient donnés dans les grands domaines, on se servait des esclaves nègres pour accompagner les danses. Ils jouaient par cœur, étant donné leur facilité à retenir un air sitôt qu'ils l'avaient entendu et à fournir une bonne « seconde », comme ils disaient, pour l'harmonie.

Les annonces des journaux prouvent qu'il y avait dans les villes du Sud beaucoup de professeurs venant de Londres et de Paris, avec les meilleures références, et le nombre des marchands de musique qui publiaient des listes de musique à vendre montre qu'il y avait une demande importante de musique classique et d'œuvres nouvelles de compositeurs européens.

Quoique, dans ces villes du Sud, les auditions musicales avec programme d'antiennes, d'oratorios, ou d'extraits d'oratorios (on donnait le nom d'oratorios aux concerts de musique sacrée), d'airs de psaumes et même de romances d'opéras, fussent assez fréquentes, cet effort musical n'était que local et ne portait pas sur la vie musicale du pays tout entier. La ville qui, dès le début, prit la tête du mouvement à la fois musical et commercial et qui devint la métropole de l'Amérique, fut New-York. Elle dépassa Boston dans la splendeur musicale qu'elle imposa aux Etats-Unis, position qu'elle occupe encore aujourd'hui.

Les archives du New-York hollandais, nommé New-Amsterdam jusqu'en 1664, date à laquelle Pierre Stuyvesant se rendit aux Anglais, et où le nom fut changé en l'honneur du duc d'York, montrent que les Hollandais se donnaient tous les luxes et tous les amusements familiers aux habitants du vieil Amsterdam. C'est pourquoi nous ne croyons pas trop nous avancer en affirmant que les luths, violons, épinettes et clavicordes qui étaient joués dans maints petits salons et jardins étaient semblables à ceux que l'on voit couramment dans les tableaux de Jean Steen, Terburg, Metsu, Pieter de Hooch et autres Petits Maîtres hollandais.

En 1700, New-York avait environ 6.000 habitants, représentés surtout par des huguenots, par des Hollandais et par des Anglais; ce mélange de nationalités rendait cette ville très différente des autres villes d'Amérique. Près de la moitié de la population se composait d'esclaves noirs. La musique qu'on en-

tendait était surtout celle qui se chantait dans les églises hollandaises et anglaises; naturellement, les Hollandais chantaient à la fête de Saint-Nicolas, à la Pentecôte et à Pâques, tandis que les Anglais se faisaient particulièrement entendre à Noël et à Pâques.

Quand New-Amsterdam fut devenu New-York, la musique, comme tous les autres arts d'agrément, devint naturellement anglaise. La prospérité et la richesse connurent une période ascendante sous le règne des trois Georges, et atteignirent leur apogée avant le passage de l'acte du Timbre en 1765.

La musique constituait un signe particulier de la société. Elle était un complément d'éducation aussi bien pour l'homme élégant, riche et instruit que pour la femme élégante, riche et instruite.

Quoique les amateurs actuels méprisent l'art désuet du temps qui précéda Mozart, il y régnait à cette époque un véritable goût pour la musique, et les chansons, comme les madrigaux, étaient en honneur à chaque réunion. En outre, tout homme de bonne éducation devait être bon critique musical.

Des clubs de chant et des sociétés musicales, comme il en existait en quantité en Angleterre, se fondèrent à New-York. Les officiers du fort Georges étaient souvent de bons musiciens, et les gens aisés se joignaient à eux pour les soirées musicales, privées ou publiques. Quand les musiciens professionnels se trouvaient trop peu nombreux, des amateurs civils ou militaires venaient grossir leur nombre. En général, les femmes ne prenaient point part aux concerts publics. Quand une fête musicale était donnée par les officiers du fort ou par la société de la ville, un « bal pour les dames » terminait la soirée. Les concerts de professionnels portaient sur leurs programmes l'annonce d'une attraction de ce genre.

L'arrivée d'un officier ou d'un autre personnage réputé pour son talent musical était l'occasion d'une joie générale, et les amateurs de musique de l'endroit s'empressaient de le présenter à la ville. Ainsi, le 17 octobre 1765, on lit dans un journal :

« Ce soir aura lieu un concert vocal et instrumental à la salle de Mr. Burns; le premier violon sera tenu par un amateur récemment arrivé. Le même jouera un solo sur le violon. Les autres parties instrumentales seront tenues par un gentleman de la ville. »

Les amateurs de musique étaient si nombreux à New-York, qu'ils avaient fondé une « Harmonie » pour donner des concerts. Quelquefois, ils prêtaient leur concours à des représentations dramatiques et musicales. Les personnes les plus haut placées de la ville et des classes les plus choisies de la société subvenaient aux frais de ce groupement. En 1773, Hermann Zedwitz conduisit l'orchestre en jouant le premier violon, et les autres pupitres étaient tenus par les membres de l' « Harmonie ».

Le 24 avril 1774, il y eut un concert par souscription pour la Signora Mazzanti, Mr. Zedwitz et Mr. Hulett. Le programme porte que les membres de l' « Harmonie » ont promis leur concours, que la Signora Mazzanti chantera plusieurs morceaux en anglais et en italien. Les places sont d'une livre, et le concert se terminera par un bal.

Les concerts étaient une des formes de distraction les plus en faveur. On lit sur une annonce remontant à 1735 :

« Demain, 9 mars, aura lieu un concert vocal et instrumental au bénéfice de Mr. Pachelbel. Le clavecin sera tenu par lui-même; des amateurs chanteront, joueront du violon et de la flûte allemande. Le concert commencera exactement à 6 heures, dans la maison de Robert Todd, vigneron. »

A partir de cette date, les concerts importants semblent avoir été donnés dans le New Exchange ou Assembly Room. Ils commençaient à 6 heures et finissaient par un bal. Le prix d'entrée était de 6 shillings.

Il y avait des concerts par souscription ou à bénéfice, ou encore réservés à des instruments déterminés, ce qu'on appelle aujourd'hui des « récitals ».

Par exemple : « Mardi 18 courant, inauguration à City Hall d'un nouvel orgue, fabriqué par Gilbert Ash, suivi d'un concert vocal et instrumental (deux morceaux de Mr. Haendel), avec un concerto d'orgue composé par Sigr. Giovanni-Adolffo Hasse, le tout au bénéfice d'une pauvre femme. »

A un concert au bénéfice de William Cobham et de William Tuckey, le 29 décembre 1755, dans l'Exchange Room, figurait au programme *Damon and Chloe* du docteur Arne, une chanson à deux parties en l'honneur d'un soldat, composée par feu Henry Purcell, de célèbre mémoire, et une *Ode sur la Maçonnerie*, accompagnée par les instruments, qui n'avait été donnée en public qu'une seule fois en Angleterre, enfin un solo de flûte allemande par Mr. Cobham. Le concert se termina par un « bal pour les dames ».

La musique militaire du fort Georges donnait quelquefois un concert spécial. On lit par exemple : « Au bénéfice de la musique militaire du Royal American, lundi 2 avril 1767, sera donné un concert vocal et instrumental dans les New Assembly Rooms de Mr. Burns. »

Un concert eut lieu dans la salle de Mr. Hull, le 26 mai 1774, au bénéfice de Mr. Biferi et de Mr. Sodi : « Ledit concert sera partagé en deux parties, chacune contenant 4 morceaux. Dans la première, Mr. Biferi, maître de musique à Naples, jouera sur le clavecin un morceau de sa composition, avec accompagnement d'orchestre; dans la seconde, il jouera un solo de violon. Un bal fera suite au concert; Mr. Sodi y dansera la gavotte et le menuet avec Miss Sodi, une jeune fille de neuf ans; Miss Sodi dansera également un rigaudon avec le jeune Hulett. »

Des chanteurs en vogue paraissaient souvent entre les actes d'une pièce pour chanter les romances populaires de l'époque. Ainsi, le 2 mai 1768, Miss Maria Storer charma l'auditoire en chantant *Sweet Echo* (Doux Echo) pendant une représentation de *Richard III*. Miss Hallam chanta : *Twas when the seas were roaring* (C'était au moment où les flots mugissaient), le 23 mai, à une représentation de *Jane Shore;* Miss Wainwright fit entendre : *Through the wood laddie* (A travers le bois, petit garçon), et Miss Hallam *Vain is beauty's gaudy flower* (Vaine est la fleur éclatante de la beauté), pendant une représentation de *Richard III*.

En été, les concerts de plein air du Vauxhall et du Ranelagh étaient un des traits caractéristiques de la vie de New-York. Ces jardins, où l'on prenait le thé, avaient été imités du Vauxhall et du Ranelagh de Londres. Dans ces lieux de plaisir, au milieu des arbres et des pavillons, des fleurs et des tables, où l'on servait du vin et des mets de choix, se donnaient deux fois par semaine des concerts où les meilleurs musiciens de la ville venaient jouer et chanter. Un orchestre permanent y était également attaché; on dansait dans les salles, et un feu d'artifice splendide terminait la soirée.

New-York dépassait évidemment de beaucoup Boston sous le rapport de la musique instrumentale, car un Bostonien de marque qui était en même temps un amateur de musique, Josiah Quincy, visitant New-York en 1773, écrit dans son journal, à la date du 12 mai : « Dîné avec le colonel William Bayard, dans sa maison de campagne sur la North River. Assisté à un concert public extrêmement fréquenté. Deux actrices, Miss Hallam et Miss Storer, chantèrent fort bien, mais la mélodie fut gâtée par l'accompagnement des instruments. Il n'est pas rare, du reste, de voir la musique vocale anéantie de cette façon et d'assister à la ruine de son exquise beauté. »

L'accompagnement semble avoir joué un rôle important dans les concerts de New-York.

La musique de cette époque différait sensiblement de la musique contemporaine. Les compositeurs les plus en vogue étaient Haendel, Bach, Corelli, les deux Scarlatti, Hasse, Jomelli, Haydn, Rameau, Purcell, Lulli, Gluck, Boccherini, Arne, Piccini, Geminiani et Tartini, dont la musique était très connue à New-York.

La musique vocale était extrêmement florissante. Ses airs, invariablement doux et sentimentaux, se surchargeaient de floritures, de trilles, de roulades et de gammes, exigeant de la part des exécutants des deux sexes un grand travail d'exécution, aussi bien en grâce qu'en style.

La symphonie n'avait pas encore atteint son développement, car Haydn était en train d'écrire sa musique de chambre et n'avait pas encore frappé ses œuvres du sceau qui caractérise cette forme de musique. La sonate commençait à se dégager de la suite, mais la forme de musique de danse s'y attardait encore comme dans les quatuors et les quintettes. Aussi, la musique instrumentale la plus en faveur de ce temps-là se composait-elle de menuets, gigues, gavottes, rigaudons, sarabandes, allemandes, courantes, passe-pieds, bourrées et chaconnes.

On tenait le violon en grand honneur, et nombre de belles pièces furent écrites pour cet instrument.

Le grand Corelli, appelé par les Italiens « Il divino », avait naturellement publié ses sonates, qui sont les modèles du style classique, et de Tartini, qui fonda une très importante école de violon à Padoue en 1728, on connaissait déjà un grand nombre de concertos et de sonates remarquables, parmi lesquels la célèbre *Sonate du diable* ou *Tartini's dream* (La sonate du diable ou le rêve de Tartini).

Geminiani, un élève de Corelli, s'était installé en 1714 à Londres, où il y jouissait de la plus grande vogue. Il écrivit une foule de sonates, de concertos et de solos. Geminiani fut le premier artiste qui produisit un *Art of playing the violin* (L'art de jouer du violon). Ce livre parut en 1740, six ans avant la fondation de l'école de violon par Léopold Mozart. Geminiani écrivit aussi *Art of accompaniment* (L'art de l'accompagnement), *Art of playing the guitar* (L'art de jouer de la guitare) et un *Treatise on good taste* (Traité sur le bon goût). Rivington mettait tous ces livres en vente à New-York et, en 1761, Mrs. Tanner, modiste de la Smith Street, désirait vendre *A choice collection of music by the most eminent composers, such as Haendel, Arne, Corelli, Geminiani, etc.* (Une collection de musique de choix par les plus éminents compositeurs, tels que Haendel, Arne, Corelli, Geminiani, etc.).

A cette époque, Quantz composait de la musique pour Frédéric le Grand, qui avait donné à la flûte une place prépondérante. On trouve constamment des œuvres destinées à la flûte allemande sur les programmes des concerts, et nombre de musiciens enseignent cet instrument.

L'épinette, le clavicorde, le harpsichorde, le clavecin se trouvaient dans toutes les maisons opulentes, et vers la fin du XVIIIe siècle le piano-forte, ou forte-piano, se fit une place parmi les autres instruments.

James Rivington, Hanover Square, vendait de la musique et des instruments d'importation. Les vaisseaux apportaient constamment des nouveautés. En 1773, Rivington faisait des annonces pour un clavecin-épinette, un piano-forte, et les *Sonates* de Bach pour orgue; les *Voluntaries* de Haendel; les *Overtures* de lord Kelly; les *Sonates* de Garth; les *Airs* de Parry (pour la harpe également); les *Lessons* de Alcock; la *Basse fondamentale* de Pasquali (L'harmonie), un *Art of fingering* (L'art du doigté); *Six Sonates* de Bocoherini; *Six Sonates* de Giordani; les *Symphonies* de Graaf et les *Symphonies* de Fischer et Esger; il annonçait aussi des professeurs de clavecin, de piano-forte et d'orgue.

Pour le violon il offrait : les *Duetts* de Boccherini (Duos); l'*Overture* de von Maldere; deux *Solos* de Tartini; *Six Symphonies* de Bach; les *Quartetti* de Giordani; les *Choice airs* de Schwindl (airs choisis); le *Duet* de Fischer; les *Trios* de Campioni; l'*Art of playing on the violin* de Geminiani (L'art de jouer du violon); les *Divertiments* de Just (Divertissements); les *Solos* de Giardini, les *Sonates* de Martini; les *Sonatines* de Just; *24 Italian and Spanish menuets* (24 menuets italiens et espagnols) et *24 Italian and Spanish country dances* (24 danses villageoises et espagnoles).

Pour la flûte allemande, il avait les *Solos* de Blanck; les *Trios* de Magherini; les *Solos* de Miller; les *Six chamber concertos* de Giordani (Six concertos de chambre); les *Six Quartettos* de Bach; les *Six Quartettos* de Behm; les *Trios* de Misliwecek; les *Sonates* de Patoni; les *Duettos* de Holyoke; *Airs and songs in the Golden Pippin* (Airs et chants dans la Pomme d'or); les *Duetts* de Florio; les *Duetts* de Stamitz; les *Duetts* de Campioni; les *12 sonatas* de Capelletti; les *Duetts* de Bates; les *Duetts* de Kerntl; les *Dutch minuets* (Les menuets hollandais).

Pour la guitare : *Six divertiments* de Citralini; *Forty-four airs and divertiments* de Thackeray; *Airs from love in a village* (Airs de l'amour au village); *The padlock* (Le cadenas); *The ladies frolick* (L'amusement des dames); les *Twenty-four lessons* de Cymon Arnold; les *Twelve new songs* et une *Cantata* du même; les *Forty lessons for one on two guitars* de Melgrove; *Hymns and songs sung at the Magdalen;* les *Sonatas* de Bach; les *Six lessons* de Noferi; les *Easy airs* de Haxby; *Twelve lessons by a Lady* et l'*Institution of the Garter* de Dibbin (L'institution de la jarretière).

Rivington faisait également des annonces pour des opéras anglais, avec tous les airs arrangés pour le clavecin, le piano-forte, etc. : *Lionel and Clarissa, Cymon, Golden Pippin* (Pomme d'or); *Maid of the mill* (La jeune fille du moulin), *Love in a village* (L'amour au village, *Institution of the Garter, Ladies frolick* (L'amusement des dames), *The Portrait, La Buona Figliola, Hob in the Well* (Le farfadet dans le puits), *King Arthur* et *Midas* de Dibbin.

Parmi les professeurs, William Charles Hulett, qui vint en Amérique avec la compagnie Hallam en

1753, était le plus renommé. Il enseignait le violon, et, en 1764, il ouvrit une école de musique où l'on apprenait le violon, la flûte allemande et la guitare.

Charles Love, autre musicien de Londres, faisait savoir par une annonce, en 1753, qu'il « enseignait aux gentlemen le violon, le hautbois, la flûte allemande et la flûte ordinaire, le basson, le cor français et la viole ». M. Proctor enseignait le clavecin; Peter Pelham, le clavecin, l'épinette et les règles de la basse fondamentale; Alexander V. Dienval donnait des leçons de violon, de flûte allemande, et de viole; James Leadbeater, enseignait l'orgue, l'épinette et le clavecin; D. Propert, l'orgue, le clavecin, la guitare et la flûte allemande; Hermann Zedwitz, « élève de plusieurs maîtres parmi les plus éminents aujourd'hui à Londres et en Allemagne », le violon; Nicholas Biferi, de Naples, « qui chantait suivant la méthode italienne », était maître de clavecin et de composition.

Dans les villes, de nombreuses écoles enseignaient la musique, la danse et les langues.

A New-York, William-Charles Hulett, le violoniste, professait la danse aussi bien que la musique. En 1753, il fait lui-même une annonce où il se donne « comme le dernier élève de Mr. Grenier de Londres, maître à danser ». En 1764, il ouvrit une école de danse dans la French Church Street, près de l'Assembly Room, et en 1775, il était encore professeur à la mode, au courant des danses les plus nouvelles, et enseignant « suivant le goût du jour aussi bien à Londres qu'à Paris, le menuet, la Dauphine, le rigaudon, la Bretagne, l'allemande, le double menuet, le menuet à huit, le hornpipe, les cotillons, et « Country-Danses » anglaises.

Petro-Sodi Biferi et Cezani avaient, eux aussi, une institution à New-York pour la musique, la danse et les langues.

Les concerts se ressemblaient beaucoup dans toutes les grandes villes; ils commençaient à six heures et finissaient par un bal; on réquisitionnait les talents locaux les plus remarquables, ainsi que les visiteurs qui arrivaient de la côte européenne de l'Atlantique, ou de Boston, de New-York ou d'ailleurs.

Les artistes voyageaient beaucoup, et nous trouvons souvent les noms de Mr. Pachelbel, de Mr. Love et d'autres encore mentionnés dans les journaux de Charleston aussi bien que dans ceux de Boston et de New-York.

Comme exemple d'un concert colonial à Boston nous donnons l'annonce suivante extraite de la *Boston Chronicle* (1er nov. 1768) :

Par la présente, nous faisons savoir aux messieurs et aux dames qu'un

CONCERT DE MUSIQUE

AURA LIEU

lundi, le 21 courant, à six heures du soir, au Music Hall de la Brattle Street, en face de la Meeting House du docteur Cooper. Après le concert, les messieurs et les dames pourront ouvrir un bal qui durera jusqu'à onze heures. On trouvera des billets chez James Joan, à l'endroit ci-dessus mentionné, et chez Thomas Chace, près du Liberty Tree, à deux shillings en monnaie légale, ou à un shilling et six pence sterling chaque.

A Salem, un concert, annoncé dans l'*Essex Gazette* (24 sept. 1773), comprenait une audition symphonique, donnée au Concert Hall; billets, cinquante centimes, portes ouvertes à six heures. Une autre aura lieu à la British Coffee House, et se terminera par une symphonie de lord Kelly, avec timbales.

Un autre concert, dans la *Massachusetts Gazette*, du 12 mai 1773, nous donne l'information suivante :

SUR DÉSIR SPÉCIAL :

La satisfaction unanime qui a été exprimée au dernier concert enhardit Mrs Morgan et Steiglilz (sur le désir manifesté par un certain nombre de gentlemen) à prévenir leurs amis que, le mercredi 18 courant, aura lieu au Concert Hall un grand concert de musique vocale et instrumentale, avec accompagnement de la musique du 64e régiment.

PREMIÈRE PARTIE

Ouverture : Guglielmi.
Concerto.
Chant : *All in the downs.*
Concerto pour clavecin. Mr. Selby.
Symphonie; Flûte allemande avec accompagnement de timbales.

DEUXIÈME PARTIE

Ouverture.
Solo; Flûte allemande.
Chant : *Soldier tired of wars alarms from the opera of Artaxerxès* (Soldat fatigué des dangers de la guerre), avec accompagnement de timbales, etc.
Solo de Violon.
On terminera par une grande symphonie de lord Kelly, accompagnée par les timbales.

Les lettres et les journaux personnels de l'époque nous renseignent dans une certaine mesure sur la musique de salon.

Le marquis de Chastellux, qui combattait pour la Révolution américaine en qualité d'officier sous les ordres de Rochambeau, nous donne l'aperçu suivant sur une après-midi musicale donnée par Mrs. Shippen, à Philadelpbie, en 1780 :

« Pour la première fois depuis mon arrivée en Amérique, écrit-il dans son journal, j'ai vu la musique apparaître dans la société et se mêler aux amusements. Miss Rutledge a joué du clavecin et en a très bien joué. Miss Shippen a chanté avec timidité, mais elle a une voix charmante. Mr. Ottaw, secrétaire du chevalier de la Luzerne, avait fait apporter sa harpe et, accompagné par Miss Shippen, a également joué quelques morceaux. La musique naturellement conduit à la danse; le vicomte de Noailles ajusta des cordes de harpe sur un violon, et joua pour faire danser les jeunes gens, tandis que les mères et autres personnes graves conversaient entre elles dans une autre chambre. »

II

SOCIÉTÉS CHORALES ET CLUBS

La première société musicale organisée dans ce pays fut la *Sainte-Cécile* de Charleston (Caroline du Sud), fondée en 1762. A l'époque coloniale, les principaux centres des treize colonies de la région de l'Atlantique étaient Boston, Salem, New-York, Philadelphie, Annapolis, Alexandrie, Williamsburg et Charleston. Cette dernière était une cité riche et se targuait de posséder une société élégante et cultivée.

La *Société Sainte-Cécile* n'était pas seulement le centre de la vie musicale de Charleston; elle devint encore un facteur important dans la vie sociale de la cité. La société se composait d'amateurs et de professionnels, qui donnaient des concerts tous les quinze jours pendant la saison, avec une audition spéciale le jour de la *Sainte-Cécile* (22 novembre). La société avait son orchestre à elle, et payait de beaux salaires aux artistes. La *Société Sainte-Cécile* existe toujours. Les vieux règlements et les tradi-

tions aristocratiques sont encore suivis, et il est impossible d'obtenir l'entrée sans invitation. Les salles sont encore éclairées avec des bougies lors des réunions, et les invitations sont faites à la main. Nul n'est admis, pas même en invité, s'il a eu des rapports de quelque sorte que ce soit avec le commerce. Par contre, ceux qui sont membres par héritage des générations passées continuent à recevoir leurs invitations, quelle que soit leur situation de fortune, même si, par hasard, ils habitent dans un établissement charitable.

Nous trouvons un aperçu de l'un des concerts de la *Sainte-Cécile* sous la plume de Josiah Quincy, du Massachusetts, qui visita Charleston en 1773. Venant d'un représentant de l'une des familles les plus aristocratiques et les plus riches de Boston, le dire de M. Quincy a de la valeur et de l'intérêt. M. Quincy fut surpris et enchanté de la fameuse cité de la Caroline du Sud, éloignée de tant et tant de milles des côtes rocheuses du Massachusetts, et il écrivait les lignes suivantes : « Je dirai seulement, en général, que, en grandeur, en splendeur de constructions, en décorations, en équipages, en nombre, en commerce, en navires et, à vrai dire, presque en tout, Charleston surpasse de beaucoup tout ce que j'ai jamais vu ou jamais compté voir en Amérique. » Puis il ajoute dans son *Journal :* « Le 2 mars 1773, j'ai reçu de David Deis, Esq., un billet pour le concert de la Sainte-Cécile, et en ce moment, je laisse mon journal pour y aller. » Le 3 mars, il écrivait : « La maison du concert est un grand bâtiment sans élégance, situé au fond d'une cour, à l'entrée duquel je fus abordé par un constable muni de son bâton. Je lui présentai mon billet qui était signé de la personne qui me l'avait donné, et prescrivait de m'admettre sous mon nom. L'agent me dit d'avancer. Je le fis et je fus ensuite abordé par un laquais blanc, qui m'envoya à un troisième auquel je remis mon billet; l'on m'introduisit alors. La musique était bonne; les deux basses et les deux cors étaient excellents. Un certain Abercrombie, un Français qui venait d'arriver, joua le premier violon et un solo infiniment mieux qu'aucun de ceux que j'aie jamais entendus. Il ne sait pas dire un mot d'anglais et touche de la *Société Sainte-Cécile* un salaire de 500 guinées par an. Il y avait plus de 150 dames présentes, et on trouvait que ce n'était guère. Pour le luxe de la coiffure, ces dames le cèdent aux filles du Nord; pour la richesse de la toilette, elles les surpassent; pour la santé et la beauté du teint, elles ne les égalent pas. Pour le silence pendant l'exécution, elles l'emportent sur nos dames; pour le bruit et la coquetterie quand la musique est finie, elles sont à peu près sur le même pied. Si nos dames ont quelque avantage, c'est pour le blanc et le rouge, la vivacité et l'esprit. Les messieurs étaient, pour la plupart, habillés avec une richesse et une élégance peu ordinaires chez nous; beaucoup portaient l'épée. Nous avions deux « Macaronis » présents, arrivant de Londres. Ce personnage de « Macaroni », je le trouvai réel et pas fictif. « Voyez le Macaroni! » était une expression courante dans la salle. On peut appeler l'un le Macaroni à la bourse, et l'autre le Macaroni à la queue. M. Deis fut très poli et me présenta à la plupart des personnages importants, entre autres à lord Charles-G. Montague, le gouverneur, qui devait s'embarquer le lendemain pour Londres, au premier président, à deux des assesseurs et à plusieurs membres du conseil. »

Le 17 mars, M. Quincy écrivait : « Dîné avec les Fils de Saint-Patrick. Pendant le dîner, six violons, deux hautbois, etc. Après le dîner, six cors ensemble, musique tout à fait supérieure! Deux solos de cor par un artiste qu'on dit le premier du monde sur cet instrument. Il touche 50 guinées pour la saison de la *Société Sainte-Cécile.* »

La *Société Sainte-Cécile,* n'eut pas d'action sur le développement de la musique aux Etats-Unis. Charleston était une cité isolée par rapport aux autres villes coloniales, et, de fait, elle se trouvait en relations et en contact beaucoup plus étroits avec l'Angleterre et la France qu'avec Boston ou New-York.

La musique que l'on cultivait dans les autres cités et les autres villes des colonies du Sud était également une aide dans les cérémonies sociales; aussi, devons-nous aller jusqu'à Boston et à New-York si nous voulons trouver des sociétés fondées pour l'exécution sérieuse des œuvres musicales. En tête vient la *Société Haendel et Haydn,* de Boston, qui est encore la première société d'oratorio des Etats-Unis. Comme la plupart des sociétés d'oratorio de la Nouvelle-Angleterre, elle prit naissance dans une maîtrise ou, si nous avançons encore d'un pas, dans les sociétés de chant que Billings et ses contemporains fondèrent et dirigèrent dans les petites villes qui entourent Boston. La *Société musicale de Stoughton,* qui existe toujours et qui est la plus ancienne société musicale du pays (exception faite de l'élégante et purement sociale *Sainte-Cécile,* de Charleston, qu'on vient de décrire), fondée en 1786, fut le produit logique de la classe de chant de 48 élèves que dirigeait Billings à Stoughton, en 1774.

Vint ensuite par ordre de date la *Société musicale indépendante* de Boston, établie aussi en 1786, qui donna des concerts dans King's Chapel, en 1788, et y prit part à la célébration de l'anniversaire de Washington, le 22 février 1800 (après sa mort, le 14 décembre 1799). Ensuite, furent fondées la *Franklin* en 1804, la *Salem* en 1806, la *Middlesex* en 1806, la *Massachusetts* en 1807, la *Lock Hospital* en 1812, et la *Haendel et Haydn* en 1815. Celle-ci est la seule qui ait eu quelque influence réelle sur le développement de la musique. La *Société Haendel et Haydn* sortit du chœur de Park Street qui, de 1800 à 1827, fut l'un des meilleurs chœurs d'église de Boston, et, en fait, des Etats-Unis. Elle était composée de plusieurs chanteurs de célébrité locale, et, au lieu d'un orgue (les orgues n'étant pas généralement en usage dans les églises à cette époque, du moins dans la Nouvelle-Angleterre), elle disposait de tout un petit orchestre pour accompagner les hymnes et jouer des intermèdes et des sélections pendant que les gens entraient dans l'église ou en sortaient et pendant qu'on faisait la quête. Les membres de cet orchestre étaient William Rowson, trompette; Gottlieb Graupner, contrebasse, un autre Graupner, violon, et Simon Wood, basson. Miss Bennett, Miss Holbrook et une Mrs. Martin (qui chanta souvent dans les premiers concerts de la *Société Haendel et Haydn*) furent membres du chœur de Park Street.

Un concert de musique sacrée composé de la première partie de la *Création,* du chœur de l'Alléluia du *Messie,* des fragments de *Judas Macchabée,* de l'*Ode pour la fête de Sainte-Cécile* et du *Te Deum* de Dettingen, donné à Boston le 16 février 1815, pour célébrer le traité de paix signé à Gand, ainsi qu'un jubilé pour célébrer l'anniversaire de Washington, le 22 février, dans la Stone Chapel, donnèrent une vive

impulsion à la fondation de la *Société Haendel et Haydn*, en 1815.

Mr. George Cushing qui, pendant des années, joua de la flûte dans les orchestres de la *Société philharmonique* et de la *Société Haendel et Haydn*, en raconte ainsi l'origine : « J'étais membre de la *Société philharmonique* qui fut montée par un certain nombre d'amateurs pour exécuter de la musique vocale et surtout instrumentale. Dans les entr'actes, les conversations roulaient souvent sur le triste état de la musique d'église. Un jour, un groupe de quatre ou cinq personnes reprit la question, et alors, votre humble serviteur, qui en faisait partie, remarqua qu'il était inutile d'en causer davantage, mais qu'il valait mieux passer à l'action en rassemblant des personnes capables de s'y intéresser. On y consentit aussitôt, et une réunion se tint peu après dans le Music Hall de Mr. Graupner, qui aboutit à la fondation de la Société Haendel et Haydn. »

Le premier concert eut lieu à la Stone Chapel, School Street, Boston, le 25 décembre 1815, à 6 heures. La première partie fut consacrée à la première partie de la *Création*, et les deuxième et troisième parties à des sélections des oratorios de Haendel. L'orchestre comprenait les deux Granger, Bennett et Warren, violons; Niebuhr, basse; Graupner, contrebasse; Alexis Eustephiève, violon; et George Cushing, flûte. Mrs. Graupner chanta « Vêtu de verdure » de la *Création* et autres solos. Jacob Guild, John Dodd, Mr. Brown et Mr. Huntington complétèrent la partie vocale.

Les second et troisième concerts furent donnés en 1816, et cinq autres eurent lieu en 1817. La condition des chœurs d'église était loin d'être parfaite, et la description suivante nous donne une idée de ce que les sociétés fondées pour cultiver l'oratorio étaient destinées à accomplir, en développant le goût d'une meilleure musique religieuse et d'une exécution plus artistique de celle-ci.

« Ici et dans la mère patrie, jusqu'en 1817, la musique de beaucoup d'églises était une parodie scandaleuse de psalmodie dirigée par un orgue de Barbarie ou par un professeur incompétent. » Les mêmes défauts étaient répandus des deux côtés de l'Atlantique, à savoir, qu'on chantait trop bas, en nasillant, qu'on forçait la voix jusqu'à un degré hors nature, qu'on prenait continuellement le ton traînant ou qu'on faisait des fioritures de mauvais goût, qu'on vibrait sur chaque syllabe et qu'on montait d'une tierce au-dessus de la note écrite, et ainsi, par une sorte de triolet, qu'on assimilait la mesure à un branle écossais. En ce qui concerne le choix de la musique, dans les collections publiées entre 1800 et 1815, ce choix était bien meilleur que dans celles qui avaient paru antérieurement; mais au point de vue correction, on n'avait guère gagné. Les quintes consécutives étaient non seulement tolérées, mais admirées, et les octaves consécutives entre les parties n'attiraient l'attention de personne; des airs avec basse chiffrée étaient souvent pris dans de récentes publications anglaises, mais comme personne ne savait lire cette basse, cette aide devenait inutile. Avec de la musique incorrecte, des chanteurs mal préparés et des professeurs incompétents, le chant ordinaire d'un chœur d'église devait être intolérable à des oreilles exercées. La proportion des femmes aux hommes était d'environ 20 à 113. Les garçons et les hautes-contre chantaient l'air avec les soprani, et la partie de contralto était généralement confiée à des hommes à voix de tête. Proposait-on de faire chanter la mélodie par des femmes, on soulevait une grande opposition, sous prétexte que les hommes avaient le droit établi de conduire, et qu'il était interdit aux femmes de prendre le premier rôle dans le chant ou dans tout autre service religieux. Faire chanter des solos par des femmes était chose inconnue dans les églises, et cette pratique ne se répandit dans le public qu'après avoir été admise dans les concerts de la *Société Haendel et Haydn*. Dans la première partie du XIXe siècle, les chœurs d'église chantaient généralement accompagnés par un ou plusieurs instruments à vent et à cordes : flûte, basson et violon. Les orgues étaient écartées des églises comme émissaires du pape, et même, quand le vieux préjugé se fut éteint, elles restèrent l'exception, à cause du prix nécessaire pour les acquérir[1]. »

A la Noël de 1818, la *Société Haendel et Haydn* donna intégralement le *Messie*. T. Philips et le chanteur gallois Incledon chantaient les solos. Ce fut une exécution qui fit époque. Toutefois, ce n'était pas la première fois que le *Messie* avait été donné en Amérique. La plus grande partie de cette belle œuvre avait été exécutée à New-York, dans l'église de la Trinité, le 9 janvier 1770, et sans autre accompagnement que l'orgue.

Salem, à quelques milles au nord de Boston et jadis ville rivale de celle-ci, cultiva la musique à une date reculée. La première organisation musicale de Salem fut l'*Association musicale du sud d'Essex*, fondée en 1814, et comprenant environ 60 membres, pour l'étude et l'exécution de la musique sacrée. Elle vécut six ans et donna dix exécutions publiques. En 1816, le *Club de la guimbarde* fut fondé; en 1817, ce fut le tour de la *Société Haendel*; en 1821, de la *Société Haydn*, et en 1825, de l'*Association Mozart*.

Les principaux musiciens de Boston à cette époque étaient Gottlieb Graupner, Mallet et le docteur G.-K. Jackson (trois nationalités, allemande, française et anglaise y étant donc représentées). Ces trois hommes donnèrent souvent des concerts à Boston et à Salem. Gottlieb Graupner semble avoir été un musicien instruit. Il avait joué du hautbois dans la musique d'un régiment hanovrien, alla à Londres en 1788 et fit partie de l'orchestre de Haydn lors des douze célèbres concerts Salomon, en 1791-1792; il savait donc comment devait être interprétée la musique de Haydn. En 1796-97, on le trouve à Charleston (Caroline du Sud), et en 1798, il alla vivre à Boston, où il ouvrit un magasin de musique, Franklin street. Graupner enseigna le piano et grava de la musique pour ses élèves. En 1811, il fonda la *Société philharmonique*.

Mallet était un Français qui vint en Amérique avec La Fayette et servit dans l'armée révolutionnaire américaine. La guerre une fois terminée, il s'établit à Boston comme maître de musique. Mallet fut un des premiers éditeurs de musique installés à Boston ainsi que l'associé commercial du docteur G.-K. Jackson.

Le docteur Jackson débuta comme élève de la maîtrise à Oxford et chanta à la commémoration de Haendel à Londres en 1791. Il vint en Amérique et voyagea beaucoup, visitant Norfolk, Alexandrie, Baltimore, Philadelphie et New-York. Finalement, il s'établit à Boston, où il devint organiste de l'église de Brattle street. Il fut aussi pendant un certain temps organiste de King's Chapel, de la Trinité et

1. Charles-C. Perkins, *Histoire de la Société Haendel et Haydn*, Boston, 1883.

de Saint-Paul. En 1837, quelques membres dissidents de la *Haendel et Haydn* fondèrent une nouvelle société d'oratorio appelée *Institut musical de Boston*, qui eut une courte existence de trois années. La *Haendel et Haydn* resta la plus importante corporation musicale de la Nouvelle-Angleterre, bien qu'elle n'entreprit guère pendant des années que les deux œuvres de la *Création* et du *Messie*. En mai 1857, le premier grand festival eut lieu sous ses auspices, à Boston. On suivit le programme des festivals anglais et il dura trois jours. Le chœur comptait 500 personnes, l'orchestre 78, et on avait engagé des solistes de haute valeur. La *Création* et le *Messie* furent exécutés ainsi que l'*Elie* de Mendelssohn. Entre autres œuvres données, nous citerons la 5e et la 7e *Symphonie* de Beethoven, son ouverture de *Coriolan* et sa *Léonore* n° 3, le scherzo de la 8e *Symphonie*, le scherzo de la *Symphonie écossaise* et l'ouverture de la *Grotte de Fingal* de Mendelssohn, l'ouverture d'*Euryanthe* de Weber, l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini, l'ouverture du *Tannhäuser* et la marche de *Lohengrin* de Wagner, des arias de Bellini, de Donizetti et de Gluck, enfin un concerto de violon de Vieuxtemps.

Ce festival fut d'une grande importance pour le développement de la culture musicale. Depuis cette date, la *Société Haendel et Haydn* a eu des festivals triennaux, où des œuvres nouvelles importantes ont été exécutées côte à côte avec les chefs-d'œuvre classiques. Dans les débuts de la Société, le président faisait fonction de chef d'orchestre, mais, en 1847-48, Charles-E. Horn fut élu chef d'orchestre. Parmi ses successeurs les plus notables, on peut citer Carl Bergmann (1852) et Carl Zerrahn (1854-1895). Puis, B.-J. Lang tint ce poste pendant les quatre années suivantes et eut pour successeur Eugène Mollenhauer. La *Haendel et Haydn* donne maintenant plusieurs concerts chaque saison, habituellement le dimanche soir, et une exécution annuelle du *Messie* à Noël. Depuis 1881, l'orchestre symphonique de Boston joue les accompagnements à tous les concerts.

Passant à New-York, nous devons nous rappeler que William Tuckey, très bon musicien anglais de Bristol, vint à Trinity Church en 1753 et exerça un chœur de garçons et de filles, mais il élimina bientôt les voix féminines. Le 2 janvier 1770, il donna un concert à son bénéfice où il exécuta l'ouverture et seize numéros du *Messie*. Il n'est que juste d'attribuer la fondation des premières sociétés de chant de New-York à l'influence de Mr. Tuckey.

La *Société de musique sacrée* fondée en 1823, recrutée dans les maîtrises, semble avoir été la société chorale la plus importante après une société éphémère *Haendel et Haydn* modelée sur celle de Boston. La *Société de musique sacrée* employa toujours un orchestre dans ses concerts. Les programmes se composaient d'extraits de Haendel, Mozart, Beethoven, Arne, etc. A un concert au profit des Grecs malheureux, le 28 février 1827, l'une des solistes fut la célèbre Malibran, qui chanta « Anges toujours radieux et beaux » de Haendel. Un critique contemporain écrivait :

« Pendant l'exécution du chant, tel était le silence de l'auditoire qu'on n'entendait pas même un chuchotement. Elle l'exécuta magnifiquement, comme une chose toute naturelle, quoique les admirateurs de la simplicité de Haendel eussent à regretter l'introduction de tant de fioritures. Elle était habillée de blanc virginal, et aux mots « Prenez-moi, oh! prenez-moi sous votre garde », elle leva les mains et les yeux vers le ciel dans une attitude si poignante d'imploration et d'une manière si dramatique et si touchante qu'elle électrisa l'auditoire et fit éclater des applaudissements unanimes, fait très rare dans une église. »

L'engagement de l'énergique Ureli Corelli Hill, comme chef d'orchestre, développa suffisamment la *Société de musique sacrée* pour qu'elle exécutât le *Messie*, le 18 novembre 1831, dans la chapelle Saint-Paul, et New-York entendit alors, pour la première fois, la grande œuvre de Haendel avec un orchestre.

En 1838, Mr. Hill fut assez entreprenant pour exécuter le *Saint Paul* de Mendelssohn, qui n'avait eu sa « première » que deux ans auparavant à Düsseldorf. Hill alla même jusqu'à inviter Spohr et Mendelssohn à venir à New-York diriger en 1844 un festival; mais le projet fut malheureusement abandonné.

La *Société de musique sacrée* cessa d'exister et fut remplacée, en 1849, par la *Société d'harmonie* de New-York, qui recueillit les restes de plusieurs sociétés chorales défuntes et créa un nouvel organisme. H.-C. Timm, chef d'orchestre de l'*Institut musical*, société éphémère de 120 voix et orchestre de 60 instruments, compta parmi les promoteurs de la *Société d'harmonie* de New-York. Mr. Théodore Eisfeld fut élu chef d'orchestre, et, le 10 mai 1850, la *Société d'harmonie* de New-York donnait son premier concert.

Le 9 novembre 1850, l'*Harmonie* de New-York exécuta le *Messie* avec Jenny Lind comme soprano solo. Pendant des années, le *Messie* fut toujours une « attraction » que l'on reprit chaque année.

En 1863, une société rivale de membres dissidents fut fondée sous le nom de la *Mendelssohn;* elle mourut de mort naturelle, bien qu'elle comptât Théodore Thomas parmi ses chefs d'orchestre.

La *Société d'harmonie* mérite qu'on s'en souvienne pour avoir inauguré à New-York la coutume d'exécuter annuellement le *Messie* à l'époque de Noël. Pendant de nombreuses années, la *Société harmonique* et la *Mendelssohn* donnèrent l'une et l'autre des concerts d'oratorio intermittents. Finalement, elles cessèrent d'exister, comme d'autres sociétés de chant qui surgirent et tombèrent presque instantanément, jusqu'à ce qu'une société d'oratorio permanente fût fondée par le docteur Léopold Damrosch, en 1873.

Le docteur Damrosch (1832-1885), natif de Posen, en Prusse, violon solo accompli, avec de bons antécédents comme chef d'orchestre de diverses sociétés de chant et de divers théâtres, et violon solo de l'orchestre grand-ducal de Weimar (où il devint grand ami de Liszt et de Wagner), se rendit à New-York pour diriger la *Société Arion*, club allemand de chanteurs. Des cendres de la *Société d'harmonie*, depuis peu disparue, la *Société d'oratorio* de New-York naquit comme le phénix de la fable. Bien qu'elle fût fondée modestement, sa troisième audition, donnée à Steinway Hall, la salle de concert la plus élégante de New-York, montra son but élevé et ses promesses de supériorité future. En décembre 1874, cette société continua la tradition de donner le *Messie* à la Noël, coutume qu'elle a toujours suivie depuis. La *Société d'oratorio* de New-York a eu une belle histoire. Elle a toujours compté environ 400 chanteurs. Les œuvres exécutées ont été le *Samson* et le *Messie* de Haendel (1874), le *Saint Paul* de Mendelssohn (1875), l'*Elie*

de Mendelssohn (1876), le *Requiem allemand* de Brahms, la *Création* de Haydn et le *Judas Macchabée* de Haendel (1877), le *Christus* de Liszt (1879), la *Passion de saint Mathieu* de Bach (1880), l'*Israël en Egypte* de Haendel (1882), la *Messe des morts* de Berlioz (1882), le *Parsifal* de Wagner, chanté comme oratorio (1886), la *Rédemption* de Gounod (1877), le *Rêve de Géronte* d'Elgar (1903), le *Taillefer* de Richard Strauss (1905), etc.

Le docteur Léopold Damrosch resta chef d'orchestre jusqu'à sa mort, en 1885, et eut pour successeur son fils Walter, qui est encore le chef d'orchestre de la Société. Pendant quelques années, toutefois, le docteur Frank Damrosch, un autre fils de Léopold, tint le bâton, son frère Walter s'occupant de l'opéra allemand et de composition. Depuis 1878, la *Société symphonique* de New-York, fondée aussi par le docteur Damrosch, a joué les accompagnements de la *Société d'Oratorio* dans tous ses concerts.

Ces deux sociétés formèrent le noyau du grand Festival de mai donné à New-York en 1881, avec un chœur de 1.200 voix et un orchestre de 287 instruments. Diverses sociétés chorales furent fondées à Brooklyn et à New-Jersey en 1880, et travaillèrent sous la direction de plusieurs chefs d'orchestre en demeurant sous la surveillance critique du docteur Damrosch. Ces sociétés se rassemblaient pour diverses répétitions générales avant l'exécution, qui avait lieu à la salle d'armes du 7e régiment, à New-York. La moyenne des auditeurs à chaque exécution, pendant cette semaine de musique, se montai à 9.000, tant l'après-midi que le soir. Les chanteurs solistes furent Estelka Gerster, Annie-Louise Cary, Myron-W. Whitney et Franz Remmertz.

La *Société Haydn*, fondée à Cincinnati, en 1819, pour l'étude des oratorios, ne contribua pas peu à faire de Cincinnati (Ohio) la cité la plus musicale des Etats de l'Ouest. Beaucoup d'autres sociétés et de clubs musicaux se fondèrent, et créèrent peu à peu une atmosphère musicale dans cette partie du pays. En 1873, 36 sociétés se réunirent à Cincinnati avec 1.000 chanteurs pour un grand festival, qui engagea le magnifique orchestre de Théodore Thomas. Ce fut l'inauguration des festivals de mai à Cincinnati, festivals qui ont toujours continué depuis.

Chicago posséda une société d'oratorio en 1858, l'*Union musicale*, qui vécut jusqu'en 1886, année où elle fut remplacée par la *Société d'Oratorio*. Quoique cette société perdît sa bibliothèque dans le grand incendie de 1871, elle se maintint jusqu'en 1873, où le *Club Apollon* fut organisé. Chicago eut son premier Festival de mai en 1882, auquel prit part le chœur local de 1.000 voix renforcé par des voix du *Club Arion*, de Milwaukee. L'orchestre, sous la conduite de Théodore Thomas, se composait de musiciens de New-York, de Cincinnati et de Chicago. Des festivals eurent lieu dans d'autres Etats, notamment dans le Maine et dans le Massachusetts. Les festivals de Worcester et de Springfield ont toujours une grande supériorité et attirent de nombreux visiteurs.

Saint-Louis (Missouri) posséda en 1845 une société d'oratorio qui put exécuter intégralement la *Création* de Haydn. En 1859, fut fondée la *Philharmonique* de cent voix prises à diverses maîtrises, et en 1880, ce fut le tour de la *Société chorale de Saint-Louis*. Une exécution d'*Elie* à San-Francisco, en 1860, aboutit à la fondation de la *Haendel et Haydn* de cette ville, qui donna la *Création* en 1862. Cinq ans plus tard, cet oratorio y fut répété avec Parepa Rosa comme soprano soliste.

L'une des sociétés les plus importantes des Etats-Unis est la *Société d'Art musical* de New-York. Elle fut fondée par le docteur Frank Damrosch en 1894, pour l'étude des œuvres de Palestrina, de Bach et autres compositeurs anciens et modernes. La société se compose uniquement de chanteurs professionnels (55 voix), et n'exécute que des sélections *a capella*. Entretenue par des membres fondateurs, bienfaiteurs et associés, elle donne deux concerts annuels, qui comportent généralement un certain nombre de morceaux de Bach ou de Haendel pour varier le programme. Ces concerts attirent un nombreux et élégant auditoire, malgré la sévérité des programmes. Des sociétés similaires ont été fondées à Boston, Chicago et Brooklyn.

Le *Glee Club Mendelssohn*, organisé en 1866, est un autre corps musical important. Il se compose de 60 hommes qui chantent sans accompagnement des chants à plusieurs voix. Le *Club Apollo* de Brooklyn est aussi un *glee club* de chanteurs qui interprète des *glees* (chansons à reprises), des ballades et des cantates. Son premier concert eut lieu en 1878.

En 1892, le docteur Frank Damrosch prit la tête d'un mouvement pour enseigner le chant et la lecture à vue à la population ouvrière de New-York. Les réunions se tinrent dans les colonies étrangères et dans les centres occupés surtout par les Juifs, les Polonais et les Russes. Après la première année, les classes élémentaires se réunirent en une seule, qui se rassemblait le dimanche à Cooper Union (Union des tonneliers). Comme on réclamait un droit de dix centimes par leçon, l'*Union chorale du peuple et des classes de chant* a pu se soutenir par elle-même depuis son origine. A partir de 1897, l'organisation a donné un concert annuel, avec exécution d'œuvres telles que le *Messie*, *Elie*, *Israël en Egypte*, la *Croix de fer* de Max Bruch, etc.

Rien ne montre mieux le goût pour la musique qui règne aux Etats-Unis que la situation au lointain Kansas. En 1883, une petite ville nommée Lindsborg (avec une faible population d'environ 1.500 âmes) donnait le *Messie* le vendredi saint. Un témoin oculaire écrivait : « Le Kansas central, où les vents brûlants dessèchent quelquefois le blé jusqu'à le rabougrir avant qu'il ne mûrisse, et où la sécheresse et les sauterelles sont de date relativement récente, n'est pas l'endroit où l'homme de l'Est s'attende à trouver une population musicale. La moitié des Etats-Unis suppose que l'aboiement du coyote est le son le plus musical qui s'entende dans cette région. Pourtant, dans cette petite ville de moins de 1.500 habitants, l'oratorio de Haendel, le *Messie*, a été chanté par un chœur de 300 voix deux soirs de cette semaine, dans le parloir de Bethany College. Un orgue qui a coûté 5.000 dollars et un orchestre de 34 personnes se chargeaient de la musique instrumentale. Les solos étaient exécutés par des maîtres et des gradués du collège. L'auditoire, composé de 7.000 personnes, se recrutait dans la campagne avoisinante et dans les villes situées le long des vallées Smoky et Salomon; certains auditeurs venaient d'au delà de l'Arkansas, bien au sud. La distance ne compte guère dans le Kansas central. L'histoire de Lindsborg, colonie de Suédo-Américains mélomanes, avec ses collèges et son grand festival d'oratorio annuel, est l'histoire de la lutte pour une éducation supérieure, et pourtant,

cette grande mélomanie n'est pas chose extraordinaire dans la vie des prairies au Kansas. »

Les villes au sud de New-York n'étaient pas aussi actives au point de vue musical que celles des Etats de l'Ouest. A Philadelphie, Haendel et Haydn commencèrent à être célébrés par le *Messie* et la *Création*. La première exécution du *Messie* eut lieu en 1801, dans la grande salle de l'Université de Pensylvanie, avec des solistes du théâtre de Chestunt street, y compris la populaire Mrs. Oldmixion. On nous dit que « 34 dames ou messieurs chantèrent dans les parties principales et le chœur. L'orchestre était excessivement nombreux, et dépassait le nombre habituel des orchestres de cette époque-là. » Il y avait 21 violons, 21 autres instruments à cordes, 4 clarinettes et 6 flûtes.

La société la plus importante de Philadelphie fut la *Société de secours aux musiciens*, fondée en 1820, premièrement pour favoriser et répandre le goût de la musique, et secondement pour venir en aide aux professionnels nécessiteux et à leurs familles. Après avoir donné maints concerts délicieux et avoir grandement contribué à la vie sociale de la « Cité de l'amour fraternel », cette société prit fin en 1858. Elle édifia une salle de musique en 1824, au prix de 23.547 dollars (somme importante à l'époque), et c'est là que les virtuoses de passage faisaient généralement leurs premiers débuts à Philadelphie, sous le patronage de la *Société de secours aux musiciens*. L'un de ses fondateurs fut Benjamin Carr, Anglais de bonne naissance et de bonne éducation, qui tenait un magasin de musique dans la Cinquième Rue, et qui édita aussi de la musique. Philadelphie eut également une société d'oratorio et d'autres sociétés chorales.

La ville quelque peu lointaine de Bethléem (Pensylvanie), colonie morave où Benjamin Franklin trouva la musique en si grand honneur (voir l'Introduction) en 1754, surprit le monde musical d'Amérique par sa belle exécution de la Messe en *si* mineur de Bach, le 27 mars 1900. Un chœur de Bach, sous la conduite de Mr. J.-F. Wolle, s'était organisé en 1898. L'orchestre comptait 39 instrumentistes, et des solistes furent engagés à New-York, à Boston et à Philadelphie. La Messe fut donnée en deux parties, l'après-midi et le soir, et les exécutions furent pittoresquement annoncées par douze trombones qui jouaient des chorals du haut du beffroi de la vieille église morave. L'épreuve de ce festival donna de si bons résultats qu'un festival Bach a lieu maintenant à Bethléem à chaque printemps.

On doit noter ici que les Moraves de Bethléem furent les premiers aux Etats-Unis à donner la *Création* de Haydn. Leur exécution de cet oratorio eut lieu en 1811, huit ans avant celle de la *Haendel et Haydn* de Boston.

Une liste complète des sociétés et clubs musicaux des Etats-Unis remplirait un gros volume, et le recensement des musiciens amateurs et professionnels se rattachant à ces sociétés et à ces clubs comme bienfaiteurs et comme membres actifs atteindrait des centaines de mille.

La liste suivante des organisations musicales les plus importantes (non compris les sociétés orchestrales) donnera une faible idée de l'activité musicale aux Etats-Unis :

ALABAMA : *Association chorale* de Birmingham (composée du *Chœur d'Etudes musicales*, du *Club de la Clef de sol* et du *Club Arion*), *Club lyrique* à Phénix, chœur pour festivals à Little-Rock, *Coterie musicale* à Little-Rock;

CALIFORNIE : *Club Orphée*, à Los-Angeles, *Club du samedi*, à Sacramento, *Club Mac Neill* (voix d'hommes) à Sacramento;

COLORADO : *Société de musique et d'art américains* à Denver;

CONNECTICUT : *Société d'oratorio* de Bridgeport, *Association musicale* du Middlesex, à Middletown, *Union chorale des gens* de New-Haven, *Association pour la protection de la musique* de New-Haven, *Club d'étude de Schubert*, à Stamford;

DELAWARE : *Club musical* à Wilmington, *Société d'oratorio* de Washington, *Société chorale de motets*, *Club Rubinstein*, *Club musical du vendredi matin*, *Club musical du lundi matin*, *Club du chœur du soir;*

FLORIDE : *Vendredi musical*, à Jacksonville, *Vendredi matin musical*, à Tampa;

GÉORGIE : *Club des Mélomanes*, à Athènes, *Association de festivals*, à Atlanta, *Club musical*, à Savannah;

ILLINOIS : *Club musical de quinzaine* à Cairo, *Club musical Apollon* à Chicago, *Club Mendelssohn* à Chicago, *Club musical des amateurs* à Chicago, *Associations des artistes* de Chicago, *Club du Madrigal* de Chicago, *Club musical féminin* de Chicago, *Société chorale des moissonneurs*, *Société chorale de Marshall Field et Compagnie*, *Société chorale Haydn* de Chicago, *Société de musiciens américains*, *Société musicale de Lake View* à Chicago, *Club féminin* de Bush Temple à Chicago, *Club musical de matinées Kenwoode*, à Chicago, *Chœur d'hommes Ravenswood* à Chicago, *Club musical* d'Evanston, *Club d'étude musicale* à Evanston, *Association de festivals de la rive nord* à Evanston, *Club musical Chaminade* à Jacksonville, *Club d'Euterpe* à Mason City, *Union chorale* de Moline, *Club musical et littéraire* à Montclare, *Club d'étude musicale* à Mount Vernon, *Club de musique du lundi* à Petersburg, *Club musical d'amateurs* à Pontiac, *Club du scherzo* à Quincy, *Club féminin* de River-Forest, *Club musical* de Rock-Island, *Club féminin* de Shelbyville, *Club des femmes* à Taylorville;

INDIANA : *Musicale du matin* à Fort-Wayne, *Matinée musicale* d'Indianapolis;

KANSAS : *Club Apollo* à Hutchinson, *Club Schubert* à Hutchinson, *Société d'art musical* de Topeka, *Chœur de Wichita* à Wichita, *Club lyrique des chansons à reprises*, *Club de pianistes* à Wichita, *Club des musiciens* à Wichita;

KENTUCKY : *Chœur masculin* de Louisville, *Club musical du mercredi matin* à Louisville, *Club musical du lundi* à Louisville, *Union chorale catholique* à Louisville.

LOUISIANE : *Société philharmonique* à la Nouvelle-Orléans, *Cercle musical du samedi* à la Nouvelle-Orléans;

MAINE : *Chœur de festivals du Maine* à Bangor, *Chœur de festivals du Maine* à Bath, *Chœur de festivals du Maine* à Biddeford, *Chœur de festivals du Maine* à Brunswick, et aussi à Bucksport, Dexter, East Machias, Ellsworth, Freeport, Gray, Kennebunk, Lewiston, Livermon, Falls, Oldtown, Portland, Rockland, South-Berwik, Springvale et Sanford, Waterville, Wolton et Yarmouth, *Club Rossini* à Portland;

MARYLAND : *Société d'oratorio* à Baltimore, *Germania Maennerchor* à Baltimore;

MASSACHUSETTS : *Haendel et Haydn* à Boston, *Club Apollon* à Boston, *Société Cecilia* à Boston, *Associa-*

tion musicale de Harvard, *Chœur des élèves* de Harvard, *Club Mac Dowell, Club des mélomanes, Union chorale du peuple, Club Mendelssohn* de Chelsea, *Société chorale* de Lawrence, *Société chorale* de Lowell, *Chœur de festivals* de Malden, *Union chorale* de Newburyport, *Association de festivals* de Springfield, *Société d'art musical* de Springfield, *Club Orphée* de Springfield, *Club musical du mardi matin, Association fédérée de festivals, Bureau musical* de Springfield, *Société d'oratorio* de Stoneham, *Société chorale* de Watertown, *Association musicale* du comté de Worcester;

Michigan : *Club Orphée* à Détroit, *Musicale du mardi* à Détroit, *Sainte-Cécile, Club musical de matinées* de Grand Rapids à Menominee, *Matinée musicale* à Duluth;

Minnesota : *Club Apollon* à Minneapolis, *Club philharmonique, Musicale du jeudi* à Minneapolis, *Société de musique de chambre, Club Schubert* à Saint-Paul, *Société d'art choral* à Saint-Paul, *Club Mozart* à Saint-Paul;

Missouri : *Club musical* de Kansas-City, *Club Apollon* à Saint-Louis, *Club Chaminade* à Saint-Louis;

Montana : *Club musical du mardi* à Great Falls;

Nebraska : *Musicale du mardi matin* à Omaha;

New-Hampshire : *Club Mac Dowell* à Nashua, *Association en mémoire d'Edward Mac Dowell* à Peterborough;

New-Jersey : *Club Crescendo*, Atlantic-City, *Société chorale féminine*, Jersey-City, *Club des chansons à reprises Schubert*, Jersey-City, *Club féminin de collège*, Jersey-City, *Club de Montclair, Association de festivals* de Newark, *Club Orphée, Club des musiciens* de Newark, *Association de festivals* de Paterson, *Club Orphée* de Paterson, *Association de festivals* de Trenton, *Club musical du lundi, Chœur d'hommes* de Trenton;

New-York : *Club Mendelssohn* d'Albany, *Institut des arts et des sciences* de Brooklyn, *Institut* de Brooklyn (section de la musique), *Académie de musique* de Brooklyn, *Club Apollo, Société de chant Arion, Club Chaminade, Club de l'art choral* de Brooklyn, *Union chorale* de Brooklyn, *Société Orphée* de Buffalo, *Club des clefs* de Buffalo, *Société de musiciens* de Buffalo, *Club chromatique, Club Rubinstein, Club musical des professeurs, Club choral, Club musical ionien, Club de lecture d'Opéra* de Buffalo, *Société d'art musical* de Long-Island à Garden-City, *Chœur de la commune* de Lockport, *Compagnie de l'Opéra métropolitain*, New-York City, *Société d'oratorio, Club des chansons à reprises Mendelssohn, Chœur de l'Université* de Colombie, *Club Sainte-Cécile, Club Mac Dowell, Club Rubinstein, Deutscher Liederkranz, Club des banques de chansons à reprises, Société Mozart, Club Schumann, Société Beethoven, Club des chanteurs, Association fraternelle de musiciens, Club de musiciens, Club Euterpe* à Poughkeepsie, *Musicale du mardi* à Rochester, *Club des arts* de Syracuse, *Matinée musicale* à Syracuse, *Salon musical* à Syracuse, *Société vocale* de Troy, *Club choral* de Troy;

Ohio : *Association de festivals* de Cincinnati, *Club Orphée, Société Mac Dowell, Matinée musicale Club d'Opéra* de Cincinnati, *Club musical de quinzaine* à Cleveland, *Compagnie du Club harmonique* de Cleveland, *Compagnie du Club de chanteurs* de Cleveland, *Société d'art musical* de Columbus, *Club musical féminin* de Columbus, *Club Apollo* à Dayton, *Société chorale* de Dayton, *Club Eurydice* à Toledo;

Oregon : *Association musicale* de Portland, *Chœur masculin Orphée* à Portland;

Pensylvanie : *Chœur Bach* à Bethléem, *Club de la clef de fa* à Bethléem, *Chœur Mendelssohn* de Greensburg, *Chœur masculin* de Homewood à Harrisbourg, *Société chorale* de New-Brighton, *Société d'oratorio Haendel* à New-Castle, *Club Orphée* à Philadelphie, *Chœur Eurydice, Société chorale, Club Mendelssohn, Club de quinzaine, Compagnie Savoy de la clef de sol, le Club d'opéra* Behrens, *Société d'Opéra* de Philadelphie, *Société chorale* de Germantown, *Junger Maennerchor, Club de quatuor, Club de camaraderie, Maennerchor, Société de chanteurs Harmonie, Chœur Cantores, Société de chanteurs Allemania, Société de chanteurs* de Columbia, *Club Haydn, Société chorale* de Jenkintown, *Société d'art* de Pittsburg, *Chœur masculin* de Pittsburg, *Club Apollo, Chœur Mendelssohn, Club Mozart, Mardi musical, Chorale d'Euterpe* de Pittsburg, *Club choral de solo, Société philharmonique, Club des musiciens, Société de chanteurs Frohsinn* à Pittsburg, *Société d'oratorio* à Scranton, *Junger Maennerchor, Club choral* d'Elm Park, *Club musical des dames* de Scranton;

Rhode-Island : *Club Arion* à Providence, *Club Schubert, Club Chaminade, Club Mac Dowell, Club Chopin, Quatuor Orphée;*

Caroline du Sud : *Sainte-Cécile, l'Art musical* à Charleston, *Association de festivals* de Spartansburg (antérieurement *Association de festivals* des États sud-atlantiques);

Tennessee : *Club Beethoven* à Memphis;

Texas : *Club choral Schubert*, à Dallas, *Club Harmonie* à Fort-Worth, *Club Euterpe* à Fort-Worth, *Club choral féminin*, à Houston, *Club d'étude musicale* de Height, *Club de la clef de sol, Société Mozart, Société d'oratorio Beethoven, Club musical du mardi* à San Antonio;

Utah : *Club Orphée*, Salt-Lake-City;

Virginie : *Club du mercredi* à Richmond;

Washington : *Club musical de dames* à Seattle, *Club des clefs* à Seattle;

Wisconsin : *Club de la clef de sol* à Beloit, *Club Chaminade* à Brodhead, *Club Apollo* à Janesville, *Union chorale* à Madison, *Club musical du lundi* à Manitowoc, *Société musicale* de Milwaukee, *Chœur à capella* à Milwaukee, *Musical Arion, Chansons à reprises lyriques, Club Mac Dowell du mardi musical, Chœur Haendel* à Milwaukee, *Société lyrique de chant* à Racine, *Club musical du jeudi*, Richland Center, *Club de musique* de Sheboygan et *Club musical du mardi* à Warsaw[1].

III

ORCHESTRES ET TROUPES

« La musique symphonique, disait Théodore Thomas, est la fleur artistique la plus riche. Seuls, les gens de haute culture peuvent la comprendre. Comment alors vouloir qu'un esprit ignorant et non mûri en saisisse les finesses? La musique qui lui

1. Voir Formation de la *Fédération nationale des clubs musicaux de femmes* dans *Musical Age* (Le Siècle musical) (New-York, 1898); *Clubs musicaux* dans *Musical Courier* (Le Courrier musical) (New-York, 1903, vol. 47, n° 27); *Liste partielle des Sociétés de chant aux États-Unis, avec les noms des chefs d'orchestre, Ministère de l'Intérieur des États-Unis : Bureau de l'Instruction publique* (Imprimerie du gouvernement de Washington, 1886); et *Sociétés chorales américaines* dans *The Musician* (Boston, 1908).

convient est celle qui a une mélodie très clairement définie et des rythmes bien marqués, telle, par exemple, que celle que jouent les meilleures troupes. L'orchestre, avec sa palette illimitée, grâce à laquelle le compositeur moderne peint avec toutes les nuances et les gradations de couleur et de ton, ainsi que les complexités de la forme symphonique, sont bien au-dessus de la portée des commençants. »

Dans un pays jeune, il est très naturel que cette branche de l'art musical n'ait atteint son développement qu'à une époque relativement récente. Ce n'est que dans le deuxième quart du XIXe siècle, où les musiciens allemands entrèrent en lice, que le goût de la musique symphonique se forma aux Etats-Unis. Le développement de l'orchestre symphonique aux Etats-Unis, depuis ses humbles débuts jusqu'aux beaux orchestres d'aujourd'hui, n'est rien moins que merveilleux.

En ce qui concerne le développement de la symphonie aux Etats-Unis, nous n'avons à considérer que les deux villes de Boston et de New-York, parce que les grands orchestres de ces villes, l'*Orchestre Thomas*, la *Symphonie* de Boston, la *Société philharmonique* de New-York et la *Société symphonique* de New-York, furent les inspirateurs d'orchestres analogues qui s'établirent par tout le pays. La *Société philharmonique* de New-York est le plus ancien corps orchestral de ce pays qui ait eu une existence continue. Elle doit son existence à Ureli-Corelli Hill, élève de Spohr, de Cassel, violoniste de marque à son époque. M. Hill réunit un certain nombre de musiciens d'élite de New-York en 1842, dont il fut le président et le chef. Le premier concert eut lieu le 7 décembre 1842, et fut suivi de deux autres. On compta cinq chefs d'orchestre : U.-C. Hill, H.-C. Timm, W. Alpers, Alfred Boucher et Georges Loder. La *Société philharmonique* devint une institution dans la vie musicale de New-York, et non seulement elle exerça une influence immense aux Etats-Unis, mais elle se classa parmi les principaux orchestres du monde. Au nombre des anciens chefs d'orchestre dont l'œuvre attira l'attention, nous citerons Théodore Eisfeld (1816-1882) et Carl-Max-Maretzek, Carl Bergmann de 1855 à 1876, le docteur Léopold Damrosch en 1876-1877, Théodore Thomas en 1877-1878, Adolph Neuendorff en 1878-1879, et en 1879, pour la deuxième fois, Théodore Thomas, qui assuma la direction jusqu'en 1892, année où il eut pour successeur Anton Seidl. Celui-ci continua ses fonctions jusqu'à sa mort subite, survenue le 28 mars 1898. Emil Paur remplaça Seidl jusqu'en 1902, puis Walter Damrosch devint chef d'orchestre de la 61e saison (1902-1903). Ensuite, on essaya du système des chefs d'orchestre de passage, tous venus d'Europe, à l'exception de Victor Herbert (chef de l'orchestre de Pittsburg). Ces chefs d'orchestre invités furent Edouard Colonne de Paris, Gustav-F. Kœgel de Francfort, Henry-J. Wood de Londres, Felix Weingartner de Munich et Richard Strauss de Berlin. La 65e saison vit paraître Kœgel, Colonne, Weingartner, Wassili Safonoff de Moscou, Karl Panzner de Berlin, William Mengelberg, Max Fiedler, Ernst Krunwald et Fritz Staubach. Théodore Thomas fut invité à conduire, mais il mourut avant la date de son concert. En 1906, Wassili Safonoff devint chef d'orchestre et dirigea jusqu'en 1909, époque où il fut remplacé par Gustav Mahler de Vienne. Mahler tint le bâton pendant les 68e et 69e saisons, mais, à cause de sa mauvaise santé, les concerts furent fréquemment conduits par Théodore Spiering, le premier violon. En 1911, Josef Stransky de Vienne prit la direction de l'orchestre, et occupe encore ce poste. En 1892, une série de concerts fut donnée à l'Opéra métropolitain pour célébrer le 50e anniversaire de la Société. Enfin, l'année 1909 vit la réorganisation de la *Société philharmonique*. Au début, elle comprenait des membres effectifs, honoraires et associés d'honneur, qui conduisaient les affaires sur le pied de la coopération. L'administration était aux mains d'un bureau de directeurs choisi parmi les membres, et les bénéfices pécuniaires se partageaient entre les membres effectifs. En se réorganisant, la *Société philharmonique* élargit beaucoup sa sphère d'influence, et les salaires payés aux musiciens leur permirent de donner toute leur attention au travail de la société, ce qui n'était pas le cas auparavant. En 1911, Joseph Pulitzer, propriétaire du *New-York World* (Monde de New-York), fit un legs de 500.000 dollars à la *Philharmonique* et un autre legs éventuel de 500.000 dollars lorsque la Société acquerrait la personnalité civile, conformément aux lois de l'Etat de New-York, faisant du public en général un membre, avec au moins mille entrées.

Parmi les membres honoraires de la *Philharmonique* de New-York, nous pouvons citer Vieuxtemps, Ole Bull, Spohr, Bottesini, Jullien, Bénédict, Mendelssohn, Thalberg, Liszt, Wagner, Joachim, Raff, Anton Rubinstein, Dvôrăk, William-Vincent Wallace, Parepa-Rosa, Jenny Lind et Sontag.

Tous les grands virtuoses qui ont visité les Etats-Unis ont paru comme solistes à la *Société philharmonique*. Les programmes n'ont cessé d'être remarquables par leur intérêt, faisant la part aux compositeurs classiques et romantiques et aussi aux maîtres modernes. Une grande symphonie constitue toujours le numéro saillant. Les concerts ont lieu en hiver, et attirent un auditoire nombreux et élégant. Il est impossible de prendre des places isolées, car les souscripteurs retiennent leurs places et leurs loges d'une saison à l'autre, et beaucoup, à vrai dire, ont hérité de leurs billets pendant deux ou trois générations. On voit donc aux concerts philharmoniques une quantité de gens de la haute société de New-York, superbement vêtus, de haute culture musicale, et possédant des traditions. Devant les pâtés de maisons, les rues sont encombrées d'automobiles, et les tramways et les omnibus déversent aussi des foules d'amateurs de musique et d'étudiants enthousiastes. Il n'est pas étonnant que les artistes étrangers veuillent se faire entendre à la *Philharmonique* de New-York, car le succès devant un tel orchestre et en présence d'un auditoire aussi brillant et aussi compétent donne le *cachet* requis pour un futur succès américain.

Dès 1811, la *Société philharmonique* de Boston fut fondée par Gottlieb Graupner, qui jouait la basse et conduisait les seize musiciens formant la Société. Il y avait 5 violons, tenus par M. Granger, Amasa Williams, Dixon, le consul de Grande-Bretagne, et Eustaphiève, consul de Russie; la clarinette par un autre Granger; le basson par Simon Wood; la trompette par William Rowson, et la flûte par George Cushing. La *Société philharmonique* de Boston se réunissait le samedi soir au Pythian Hall pour jouer des symphonies. Le dernier concert de cet orchestre fut donné au Panthéon, Boylston Square, à Boston, le 24 novembre 1824.

En 1840, l'*Orchestre de l'Académie de Boston* prit naissance, avec 30 ou 40 instruments. Le chef d'orchestre, George-J. Webb, inaugura l'habitude de se servir du *bâton* au lieu de jouer d'un instrument. Cet orchestre ne vécut que quelques années. Il se dispersa en 1847, et fut remplacé par l'*Association d'assistance musicale,* qui termina sa courte existence en 1855.

La musique instrumentale resta longtemps à un niveau peu élevé à New-York. Lord Howe s'empara de la ville en septembre 1776, et New-York resta sept ans aux mains des Anglais jusqu'à l'évacuation, en novembre 1783. Ces messieurs de l'armée et de la marine britanniques s'amusèrent à des concerts et à des représentations dramatiques, où ils firent preuve parfois d'un grand talent. Après le départ des Anglais, les théâtres de New-York reprirent leurs orchestres et leurs troupes ordinaires. La première société philharmonique s'organisa en 1799, et la *Sainte-Cécile* forma le noyau du nouveau corps. Son concert de début eut lieu le 23 décembre 1800.

Plusieurs sociétés se constituèrent pour l'étude de la musique instrumentale, sociétés auxquelles l'*Apollo,* la *Société musicale de la ville de New-York,* l'*Euterpe* et la *Sainte-Cécile* frayèrent le chemin. Ces deux dernières unirent un caractère social à l'étude sérieuse, et les répétitions des orchestres d'amateurs attirèrent des littérateurs et autres célébrités locales. Les concerts se donnaient au City Hall (Hôtel de ville) et se terminaient toujours par un bal et un souper.

Quoique Gottlieb Graupner, « le père de la musique orchestrale » aux Etats-Unis, avec la *Philharmonique de Boston* (le premier orchestre permanent), et l'énergique U.-C. Hill, avec la *Philharmonique de New-York,* eussent encouragé le goût des formes supérieures de la musique, un nouvel intérêt fut apporté à la musique orchestrale par l'arrivée de Berlin de l'orchestre *Germania,* qui donna son premier concert à l'opéra d'Astor Place, à New-York, le 5 octobre 1848.

Avec le chef d'orchestre Joseph Gungl, la *Germania* fit plusieurs tournées, et joua dans beaucoup de grandes villes des Etats-Unis avant de se disperser, en 1854.

La *Germania* compta parmi ses chefs d'orchestre Carl Lenschow et Carl Bergmann. Cette société était une organisation « d'étoiles », comprenant environ 50 virtuoses. De niveau trop élevé pour les gens qui allaient aux concerts à cette époque, elle fit faillite à New-York, elle fit faillite à Boston, et elle fit faillite en tournée. Néanmoins, l'orchestre produisit une grande impression sur le goût du peuple, et son influence se fit bientôt sentir. Un flûtiste, Carl Zerrahn, devint chef d'orchestre de la *Société Haendel et Haydn* de Boston, de la *Société symphonique Harvard* (voir ci-dessous) et de beaucoup de sociétés de chanteurs et d'orchestres dans différentes villes. « Carl Zerrahn, dit Louis-C. Elson, fut un facteur important dans le progrès musical américain. Un Weingartner, un Nikisch, un Muck ou un Mahler n'auraient pas été appréciés par nous aux environs de 1860 ou de 1870. »

En un certain sens, la *Germania* prépara les voies à la grande œuvre de Théodore Thomas.

Un nouvel orchestre, organisé par Carl Zerrahn, flûtiste de la *Germania,* donna des concerts chaque année jusqu'en 1863, époque où la guerre civile mit fin aux concerts pour un certain temps.

L'orchestre suivant fut formé en 1863 par l'*Association musicale Harvard,* avec Carl Zerrahn pour chef d'orchestre, et ce fut la meilleure troupe d'exécutants que Boston eût connue jusqu'à cette époque. Cet orchestre symphonique Harvard se continua jusqu'à ce que la *Symphonie de Boston* prit naissance en 1881. La Symphonie Harvard avait toutefois une rivale, la *Société philharmonique,* fondée en 1879; mais ces deux organisations laissèrent le champ libre quand la *Symphonie de Boston* se fut établie.

Un autre orchestre de passage fut celui de Jullien. En 1853, Louis-Antoine Jullien, né dans les Basses-Alpes, vint en Amérique avec un orchestre nombreux, et donna une série de concerts à Castle Garden. Son orchestre comptait 99 membres, la troupe la plus nombreuse qui eût joué jusque-là en Amérique. Sa magnifique sonorité semble avoir été une révélation pour les critiques d'alors. Les effets de nuances et de puissance de Jullien furent aussi des surprises. A son premier concert, il joua l'ouverture de *Freischütz,* l'Andante et l' « Orage » de la *Symphonie pastorale* de Beethoven, puis sa propre *Valse de la Prima Donna.* Jullien introduisit « Composer's Nights » alors que le programme se composait d'œuvres de Beethoven, de Mozart, de Mendelssohn, etc. Après sa saison à New-York, il parcourut le pays, créant partout un nouvel enthousiasme pour la musique.

Théodore Thomas, qui, chose intéressante à remarquer, jouait dans l'orchestre de Jullien, écrivait : « Jullien, le *charlatan musicien entre ceux de tous les siècles,* qui exerça néanmoins quelque influence utile sur la musique orchestrale, fit son apparition aux Etats-Unis en août 1853. Il amena avec lui un certain nombre de solistes, joueurs de flûte, hautbois, clarinette, cornet, trombone et ophicléide, ce dernier instrument remplacé par la tuba, mais qui manquait dans des œuvres comme le *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn. Il amena aussi Bottesini, le contre-bassiste, et un certain nombre de violonistes, dont les frères Mollenhauer et autres. New-York n'a jamais eu avant ni depuis semblables joueurs d'instruments à vent. Le reste de l'orchestre se composait d'artistes de New-York, et je fus l'un des premiers violons. Jullien fut le premier, autant qu'il m'en souvienne, à faire jouer un nombreux orchestre; je crois qu'il avait à Castle Garden vingt premiers violons. Ses programmes étaient tous de caractère populaire, et quelques-uns de leurs numéros spéciaux furent le *Katy-did Polka,* la *Valse de la Prima Donna* et le *Quadrille du Pompier.* Comme particularité de ce dernier, un signal d'incendie sonnait régulièrement et une brigade de pompiers paraissait dans la salle! D'où une grande consternation dans l'auditoire la première fois qu'on donna cette pièce. Il jouait aussi des ouvertures et des mouvements de symphonies. »

En citant à nouveau Théodore Thomas, nous apprenons son opinion sur un homme aujourd'hui oublié. En énumérant les musiciens du passé, Thomas dit : « Le seul chef d'orchestre pourvu d'une troupe vraiment complète, le seul qui ait donné satisfaction lorsqu'il visita ce pays à cette époque fut Karl Eckert, qui arriva ici pour conduire l'orchestre de Madame Sontag. Ce que j'appris d'Eckert, il est difficile aujourd'hui de le dire, mais son influence posa sans doute les fondements de ma carrière future. »

Pendant près d'un demi-siècle, l'orchestre de Théodore Thomas fut familier de l'Atlantique au Pacifique. Il faut donc nous livrer à un récit quelque peu détaillé de la vie et de l'œuvre de ce chef d'orchestre vraiment grand.

Un critique écrit avec à-propos : « Si à l'écrivain que je suis on demandait le nom de l'homme unique qui a fait le plus pour les progrès de la musique en Amérique, il répondrait sans hésiter : Théodore Thomas. Né à Essen, en Hanovre (la même contrée qui nous donna Graupner), Thomas vint en ce pays quand il avait dix ans, et, comme sa carrière tout entière fut remplie par ses engagements dans des entreprises musicales américaines, on pourrait presque le considérer comme un des nôtres. Aucun homme n'eut une influence aussi étendue et aussi variée sur la musique américaine. Orchestre, opéra, écoles de musique, festivals, dans tous les genres, Thomas exerça son activité.

« Sa ferme adhésion à l'école de Wagner modernisa à un point remarquable le goût musical américain. Ses programmes étaient vastes et catholiques, au meilleur sens du mot. Quelquefois, nous pouvions entendre en Amérique des transcriptions de Wagner avant qu'elles fussent connues du public européen. Ses tournées d'orchestre firent sortir Boston de son classicisme de fer et amenèrent des réformes et des progrès dans d'autres grandes villes. Son travail à l'*Orchestre philharmonique* de New-York entraîna cette société loin de toute chance de fossilisation. Mais il est impossible de raconter les détails de cette noble vie qui se passa à relever le goût musical américain; qu'il suffise de redire que le principal auteur des progrès musicaux de notre pays c'est Théodore Thomas, et que nul ne l'approche. » (Louis-C. Elson.)

Un autre admirateur, Charles-E. Russell, dit : « Pendant quarante-deux ans, ce chef d'orchestre, compositeur, innovateur, étudiant, philosophe, artiste et père de la musique moderne dans le continent occidental, a créé et conduit de grands orchestres. Depuis soixante-deux ans, il paraît en public comme interprète de bonne musique. Dès sa sixième année, il donnait des auditions de violon; dans sa soixante-neuvième, le monde international de la musique le considère comme son doyen. En 1862, où il devint chef d'orchestre de la *Philharmonique de Brooklyn*, l'Amérique savait à peine ce que c'était qu'un orchestre; en 1904, Boston, New-York, Philadelphie, Pittsburg, Washington, Chicago, Minneapolis et autres grandes villes ont d'importants orchestres symphoniques fondés sur le modèle de celui de Thomas, suivant les idéals de Thomas, et reconnaissent par là ce qu'ils doivent à son inspiration. En 1891, où il organisa l'*Orchestre de Chicago*, celui-ci jouait avec une perte annuelle de 100.000 dollars; en 1904, il était arrivé à se suffire par ses recettes, et la population a souscrit 750.000 dollars pour en faire une caractéristique permanente de la ville.

« Voilà l'homme qui, en Amérique, fit de Wagner le mieux connu et le plus populaire des compositeurs; à l'exception des ouvertures du *Tannhauser* et de *Lohengrin*, toutes les sélections orchestrales qui ont été jouées en ce pays y furent d'abord jouées par Théodore Thomas. Voilà l'homme qui le premier nous initia à la musique de valse de Johann Strauss, qui aida à faire la réputation américaine de Richard Strauss, qui joua pour la première fois en ce pays Berlioz, Tschaïkowsky, Saint-Saëns, Dvŏrak, Smetana, d'Indy, Sibelius, Franck, Coleridge-Taylor, Bruckner, Grieg, Elgar, Hausegger, Glazounow, Weingartner, Charpentier, Bruneau.

« Il fut le premier chef d'orchestre qui introduisit le diapason grave, grâce auquel le ton de l'orchestre a pris tant de dignité et fait tant de progrès. Tous l'ont à présent. Il fut le premier à exiger des instrumentistes qu'ils « tirent l'archet ensemble », grâce à quoi l'unisson est assuré. Presque tous tirent ensemble à présent. C'est le seul directeur d'orchestre qui joue les œuvres classiques avec les trilles et les autres figures et agréments, tels qu'ils furent écrits à l'origine par les maîtres anciens.

« Des modestes succès des concerts d'Irving Hall, il passa à des champs plus vastes. La direction et l'interprétation de Thomas devinrent des caractéristiques reconnues de la vie de New-York; peu à peu, leur réputation s'étendit par tout le pays. En 1866, il donnait, les soirs d'été, des concerts au jardin de Old Terrace; en 1868, dans de meilleurs quartiers, au jardin de Central Park. L'année suivante, son orchestre fit la première de ses tournées annuelles dans de grandes villes américaines plus importantes. En 1871, il se mit à l'œuvre à la *Philharmonique de New-York;* en 1876, il fut directeur musical à la célébration du Centenaire. En 1878, il devint directeur du Collège de musique à Cincinnati; puis, ce furent deux saisons avec la troupe américaine d'opéra dont il conduisit l'orchestre, et ensuite avec l'orchestre de Chicago. En 1893, nous le trouvons à la tête du *Bureau de la musique de la Foire mondiale*. A différentes reprises, il a été le directeur musical de l'*Union Mendelssohn* de New-York, de la *Société des chœurs* de New-York, du *Liederkranz* de New-York et du *Chœur philharmonique* de Brooklyn. Depuis 1877, il dirige le *Festival bisannuel* de Cincinnati.

« Pourtant, on ne connaît guère par ces quelques faits la véritable activité de cet homme. Ces dernières années, il a joué dans toutes les grandes et petites villes de quelque importance aux Etats-Unis. Il a inauguré ou dirigé d'innombrables festivals et a fait figure dans d'innombrables événements musicaux. Il a dirigé les chœurs les plus considérables et aussi les plus grands orchestres d'Amérique; une fois, à Madison Square, à New-York, il conduisait un chœur si nombreux qu'il dut se servir d'un drapeau en guise de bâton pour qu'on pût le voir. Il a porté la bonne musique dans tous les coins du pays. »

Traiter Théodore Thomas de plus grand éducateur musical que l'Amérique ait jamais eu, ce n'est pas faire un trop grand éloge de ce musicien, qui disait de lui-même :

« Dans tout le cours de mon existence, mon but a été de populariser la bonne musique, et il est maintenant évident que je n'ai fait que rendre justice au public en croyant et en agissant constamment avec la certitude que le peuple goûterait et soutiendrait ce qu'il y a de mieux dans l'art quand on le lui exposerait avec suite, d'une façon claire et intelligente. »

Théodore Thomas était depuis longtemps une maîtresse figure à New-York avant de devenir célèbre comme chef d'orchestre. L'un des traits de son activité fut de tenir le 1er violon dans le célèbre quatuor Mason-Thomas). Les concerts de musique de chambre furent établis à New-York par William Mason qui tenait le piano, assisté de Théodore Thomas (1er violon), de Joseph Mosenthal (2e violon), de G. Matzka (alto) et de Carl Bergmann (violoncelle). Pendant treize ans, ce quatuor représenta « l'esprit ultra-moderne » et eut une grande influence sur la vie musicale de New-York. Pendant les quatre dernières années de son existence, Frederick Bergner

tint le violoncelle à la place de Bergmann. Le quatuor Mason-Thomas cessa ses séances en 1868, parce que M. Thomas se trouvait absorbé par le travail orchestral.

Nous aurons recours à l'*Autobiographie* de Thomas pour retracer l'histoire exacte de ses débuts dans sa grande œuvre : « En 1862, écrit M. Thomas, je résolus de consacrer mon énergie à cultiver le goût public pour la musique instrumentale. Nos concerts de chambre avaient créé un intérêt convulsif, nos programmes étaient réimprimés comme des modèles de genre, même en Europe, et nos exécutions avaient atteint un niveau élevé. Comme violoniste de concert, j'étais à cette époque populaire et je jouais beaucoup. Mais ce dont le pays avait surtout besoin pour le rendre musical, c'était un bon orchestre, et quantité de concerts à la portée du peuple. La *Société philharmonique*, avec une troupe d'environ 60 exécutants et cinq concerts annuels par souscription, était le seul orchestre organisé qui représentât la littérature orchestrale dans ce grand pays. Je crus le moment arrivé de former un orchestre pour concerts. Je provoquai donc une réunion des premiers musiciens d'orchestre de New-York, je leur parlai de mes plans pour populariser la musique instrumentale, et je leur demandai leur coopération. Je me mis à donner des concerts à Irving Hall, et en 1864, j'organisai ma première série de soirées symphoniques avec un orchestre d'environ 60 instruments. »

Un critique remarque que « *Les concerts des soirs d'été* que donna M. Thomas à New-York pendant plus de vingt-cinq ans (1865-1891) sont des événements importants dans sa carrière de chef d'orchestre. C'est grâce à eux qu'il maintint son orchestre en service constant, et qu'il put de la sorte l'amener à ce niveau supérieur qui lui valut promptement ainsi qu'à son directeur une réputation nationale. Quand M. Thomas n'était pas de service au jardin ou aux concerts symphoniques, il pouvait faire des tournées et présenter des programmes à l'exécution desquels ses artistes, par une longue pratique, avaient atteint une habileté et un fini extraordinaires. Pendant ce quart de siècle, il donna dans tous les Etats-Unis, de l'Atlantique à la côte du Pacifique, des concerts qui établirent solidement le renom de l'orchestre Thomas. »

Le personnel de « l'Orchestre de Thomas », comme on l'appelait ordinairement, comprenait les meilleurs musiciens d'Europe et d'Amérique. Sa composition ne changeait guère d'année en année. Certains de ses musiciens restèrent au même pupitre pendant vingt-cinq ans.

La « tournée de festivals » de 1884 fut célèbre et de grande valeur éducative. L'orchestre voyagea de New-York à San-Francisco, visitant beaucoup de grandes villes au Sud et à l'Ouest pour donner une série de concerts wagnériens, à l'occasion desquels Mmes Materna, Winkelmann et Scaria vinrent d'Europe, afin de permettre à Thomas de présenter des extraits des drames musicaux de Wagner.

Thomas se fit remarquer par ses merveilleux programmes. Ils sont compris dans le volume II de l'*Autobiographie de Théodore Thomas*, éditée par G.-P. Upton (Chicago, 1895), et s'étendent des concerts de musique de chambre de Mason-Thomas en 1855, à 1905. Ils forment un recueil de haute valeur pour les musiciens en général et pour les chefs d'orchestre en particulier, et sont d'une importance suprême en tant que compendium du goût musical aux Etats-Unis et exposé du développement de la culture musicale. Jusqu'à ce qu'il fût abattu par sa dernière maladie, Théodore Thomas ne manqua ni un concert ni une répétition pendant une période de plus de cinquante ans!

Et maintenant, essayons de faire revivre la personnalité de ce chef d'orchestre.

En apparence, Thomas était un homme d'affaires énergique plutôt qu'un artiste. Il n'avait point d'affectation et se montrait simple au dernier point. Il entrait en scène vivement, faisait un salut rapide et montait sur l'estrade. Il ne tenait aucun compte de l'auditoire, mais, levant son tout petit bâton blanc il commençait immédiatement.

« Une des particularités de M. Thomas comme chef, c'est de ne jamais frapper sur son pupitre pour commencer, arrêter ou dans tout autre but; pour cela, il a un motif bien réfléchi. Il veut que ses hommes le suivent constamment, et tiennent, pour ainsi dire, un œil sur lui et l'autre sur leur partie. Donc, quand il veut arrêter, il laisse retomber ses mains le long de son corps, et la musique cesse. Ce matin, les mains retombent presque aussitôt et le chef regarde d'un air de reproche les exécutants. « Salade! dit-il en allemand (car il leur parle ordinairement en cette langue). Salade! Mettez-vous ensemble. Eh bien, *einmal!* » Là-dessus, ils repartent. A la cinquième mesure, les mains retombent. « Bientôt vous êtes fascinés par sa main gauche qui parle toujours, avec bien plus d'éloquence et de persuasion que sa bouche. Sa main droite agite le bâton, marquant la mesure avec des mouvements qui ne viennent guère que du poignet. La gauche est le membre éloquent : la paume en l'air, jamais complètement au repos, elle maintient un jeu incessant de petits signaux en lequel, au bout d'un instant, vous voyez un langage étendu et varié, indiquant toutes les nuances d'énergie et de sentiment, les doigts se recourbant et se détendant, la main allant d'un côté et de l'autre, chaque mouvement réalisant un symbole dans un code immense et compliqué. C'est cette merveilleuse main gauche qui fait tout le travail. Elle ne se balance pas, elle ne bouscule pas l'air invulnérable d'une poussée frénétique; elle reste discrètement levée, mais elle donne constamment des avis.

« Vous voyez, à mesure que la répétition avance, que c'est un maître instructeur soigneux, diligent, infatigable et extrêmement difficile, perpétuellement mécontent de tout ce qui n'atteint pas son idéal, arrêtant pour insister sur chaque point jusqu'à ce qu'il ait obtenu la nuance exacte qu'il veut. Souvent, l'exercice fait sur un seul numéro prend une répétition tout entière.

« On passe bientôt à la symphonie de d'Indy écrite sur un chant de montagnard français. Elle commence par une mélodie d'environ huit mesures comme thème principal, riche et plaintif, joué par l'orchestre entier. A l'oreille du profane, elle se présente avec une douceur excessive et avec succès; mais, à la huitième mesure, M. Thomas arrête. C'est qu'il veut que les cordes se modèrent dans les quatre premières mesures pour faire un fond sur lequel se profilent avec un certain charme de distinction les formes exquises créées par les instruments à vent. Cela semble parfait maintenant, mais M. Thomas y revient. Cette fois, à peu près au milieu de la reprise, il fait donner une certaine énergie aux cordes, afin de produire un contraste avec ce qui venait avant

et de rehausser la couleur. Que peut-il y avoir de plus? Mais il y revient encore, et, cette fois, il amène les cordes dans les quatre dernières mesures à une sorte de prédominance ressaisie, indescriptiblement plaintive et captivante. Le passage exprime clairement à présent trois significations qu'il n'avait pas dans la première exécution, et il est infiniment plus tendre et plus émouvant. » (Charles-E. Russell.)

Anton Seidl fut un autre chef d'orchestre également éminent, quoique très différent de tempérament. En 1891, quand M. Thomas alla s'établir à Chicago, Seidl devint son successeur comme chef d'orchestre populaire des concerts. Cette année-là, l'Opéra métropolitain donnait l'opéra italien au lieu de l'opéra allemand, et le travail de Seidl se restreignit au concert. Outre la *Philharmonique,* Seidl dirigea une série de concerts de la Société Seidl, groupe de partisans enthousiastes du brillant Hongrois. Ces concerts furent exécutés à Brooklyn, pendant l'hiver, et, pendant l'été, à Brighton Beach, Coney Island. Seidl voyagea avec son *Orchestre métropolitain* par tout le pays, et donna aussi des concerts à New-York dans le jardin de Madison Square, au Lenox Lyceum et ailleurs. « Quoique son orchestre ne fût pas nombreux et quoiqu'il eût rarement assez d'argent pour faire toutes les répétitions qu'il voulait, il obtint des résultats remarquables; » et M. Henry-T. Finck ajoute à cette assertion que « M. Seidl sut obtenir de plus beaux résultats avec 40 exécutants que la plupart des chefs d'orchestre avec 80. »

L'un des meilleurs et des plus célèbres critiques de New-York, James-Gibbons Huneker, a fait le portrait suivant de l'unique et adoré Seidl, dont la personnalité modeste et pourtant distinguée était toujours le signal d'un tonnerre d'applaudissements :

« L'homme, avec son énergie élémentaire, semblait une sorte de demi-dieu.

« Seidl fut le plus grand faiseur de *crescendo* que cette génération ait entendu. Nous pouvons entendre de grands *crescendo;* mais s'ils sont nerveux, ils manquent de poids; et s'ils ont le poids voulu, ils tendent à être lâches et manquent de fibre nerveuse. Seidl avait une fougue passionnée, et il descendait, descendait jusqu'à atteindre les entrailles mêmes de la terre. Comme ses cuivres jouaient *Tristan et Yseult,* l'*Anneau,* les *Maîtres chanteurs, Lohengrin!* Qui pourrait tirer davantage de ces drames qu'Anton Seidl?

« Il nous donna un nouveau Wagner, le Wagner réel, et il n'est guère étonnant qu'il ait détrôné les autres chefs d'orchestre. Il avait du tempérament, par-dessus tout la tradition. Il connaissait par cœur la littérature wagnérienne et ses polémiques. Il était saturé de Wagner, et c'était sa Bible. C'était un organisme formé par la nature et le travail pour conduire. Tout le reste était subordonné à ce but unique. L'homme était un bâton incarné.

« Seidl possédait cette qualité indéfinissable que nous appelons l'individualité. Son masque était celui du grand comédien ou celui de l'ecclésiastique. Ses manières avaient un tant soit peu de l'église, et, involontairement, les yeux cherchaient à son doigt l'anneau d'améthyste de l'évêque. Son costume rappelait celui du prêtre, et avec sa tête gothique vigoureusement modelée (tête réplique de celle de Liszt), ses cheveux pittoresques et flottants, son visage rasé de frais et sa bouche émotive, il dessinait un personnage d'une dignité et d'une distinction rares. Ses yeux seuls étaient éloquents, bruns, presque noirs, dans des traits de sphinx; quand il dirigeait, ils se rivaient à ses artistes avec un regard d'acier. C'était l'œil omniscient, car son timbalier, son contrebassiste, son premier violon diront tous qu'il semblait les observer tous et chacun en particulier pendant l'exécution. Le magnétisme de l'homme était le magnétisme du sphinx. Ce n'était pas toujours un magnétisme agréable. Il allait à un drame musical de Wagner avec une humeur sacro-sainte. C'était sa religion. Son extérieur était aussi froid que le bronze, et son orchestre, dès le premier coup de son bâton, sentait l'impulsion électrique, la volonté inflexible de ce Bismarck des chefs d'orchestre. A moi, il m'a toujours fait l'effet d'un sphinx, le sphinx de Wagner qui connaissait les voix secrètes du maître et qui les interprétait magnifiquement. »

En 1897, Seidl dirigea quelques drames de Wagner à Covent Garden, à Londres, et, en juillet et août de cette année-là, il enchanta Bayreuth par son interprétation de *Parsifal,* dont il avait orchestré la partition plusieurs années auparavant sous la direction de Wagner. Dans une lettre à sa femme, Seidl écrivait :

« Frau Cosima m'a embrassé au moins vingt fois en pleurant; elle m'a dit que le bon vieux temps paraissait être revenu, que j'avais ramené la conception du festival de 1882. Ma façon de diriger, aussi bien que mon visage, lui rappelaient, disait-elle, son père (Liszt). Les artistes de l'orchestre déclaraient qu'ils n'avaient jamais été dirigés de la sorte, et se demandaient où j'avais pris tout cela. »

Le monde musical tout entier était alors aux pieds de Seidl. Des offres lui furent faites de toutes les capitales, d'Allemagne et de la Hongrie; mais il décida de rester à New-York, car il aimait tendrement l'Amérique et il était devenu citoyen américain. Son horizon s'étalait en vérité immense : le Grand Opéra de New-York et de Londres, la *Philharmonique* de New-York et un *Orchestre permanent* fondé par de riches amateurs de musique de New-York, orchestre dont le premier violon devait être Eugène Ysaye! Mais, hélas! avant que ce rêve se réalisât, le plus grand des chefs d'orchestre modernes mourut, le 28 mars 1898.

Le tribut de son ami le colonel Robert Ingersoll n'est pas exagéré et mérite d'être cité à cause de sa sincérité et de son éloquence :

« Au midi et au zénith de sa carrière, dans l'ardeur et la gloire du succès, Anton Seidl, le plus grand directeur d'orchestre de tous les temps, l'interprète parfait de Wagner, de toute sa subtilité et de toute sa sympathie, de son héroïsme et de sa grandeur, de son intensité et de sa passion sans bornes, de ses étonnantes harmonies qui parlent de tout ce qu'il y a dans la vie et abordent les désirs et les espoirs de tous les cœurs, a passé des rivages du son au royaume du silence, emporté par la mystérieuse et irrésistible marée qui se retire, mais ne monte jamais.

« Tous les modes étaient siens. Délicat comme le parfum de la première violette, farouche comme l'orage, il connaissait la musique de tous les sons, du bruissement des feuilles, du chuchotement des printemps cachés, aux voix de la mer.

« Il était le maître de la musique, des élans rythmiques de la joie irresponsable au sanglot de la marche funèbre.

« Il se dressait comme un roi, le sceptre en main, et nous savions que tous les tons et toutes les har-

monies étaient en son cortège, toutes les passions en son cœur, et pourtant son visage sculptural demeurait aussi calme et aussi serein que l'art parfait. Il mêlait son âme à la musique et donnait son cœur à l'air enchanté. Il semblait ne connaître aucune limite, aucune muraille, aucune chaîne. Il semblait suivre le sentier du désir, et les merveilleuses mélodies, les sublimes harmonies étaient aussi libres que les aigles, les ailes étendues au-dessus des nuages.

« Il instruisait, raffinait et donnait une joie indicible à des milliers et des milliers de ses semblables; il ajoutait à la grâce et à la splendeur de la vie. Il parlait une langue plus profonde, plus poétique que les paroles, la langue de la perfection, la langue de l'amour et de la mort. »

M. Henry-T. Finck, dans son *Mémorial* de Seidl (New-York, 1899), appelle la période de la carrière de Seidl à New-York « les douze années les plus importantes dans l'histoire de la musique en Amérique ». Anton Seidl, dit-il, « était comme un acteur en tant qu'il n'était pas créateur, mais seulement interprète. Toutefois, comme Liszt ou Rubinstein, il était un interprète créateur, inspiré, enthousiaste, plein d'autorité. Il prêchait l'évangile du plus grand compositeur du XIXe siècle dans les deux continents. Il fut le premier à diriger les plus puissantes œuvres de Wagner dans beaucoup de grandes villes d'Allemagne, aussi bien qu'en Italie, en Angleterre et en Amérique. En Amérique en particulier, on l'identifiera toujours avec l'acclimatation des opéras de Wagner. Les douze années où il travailla à New-York furent les années pendant lesquelles l'art de Wagner prit fortement racine sur le sol américain. »

Anton Seidl n'était pas seulement un chef d'orchestre wagnérien, mais c'était un fanatique de Bach et un noble interprète de Beethoven. Pourtant, il savait se détourner de la majesté et de la passion puissante du Jupiter Olympien de la musique pour enchanter ses auditeurs par la grâce et le charme de Mozart, ou pour ouvrir des vues magiques sur le romantique Weber. Son bâton savait réaliser la délicatesse aérienne de compositions comme le *Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns, et reprendre ensuite aisément les sombres couleurs de la *Cavalleria Rusticana* de Mascagni. Nous aurions voulu entendre ce qu'il aurait fait du *Pelléas et Mélisande* de Debussy, paru après sa mort.

Il était naturel que le sang hongrois de Seidl lui permît de reproduire Liszt, comme si les phrases étaient faites de feu liquide.

Passionné, émotif, dramatique et poétique, avec un sens merveilleux du rythme et un sentiment délicat de la couleur et de la nuance, avec une personnalité extraordinaire dans tout ce qu'il faisait, Anton Seidl donna au monde musical d'Amérique un nouvel intérêt émotif; et ses interprétations intéressaient les « intellectuels », qui, jusque-là, s'étaient désintéressés de la musique. « Sous la direction de Seidl, remarque M. Finck, l'orchestre approchait vraiment de l'idéal de Wagner, d'une mer de sons toujours agitée de reflux et de chutes; les vibrations et le silence de cette musique se succédaient et variaient sans cesse. »

Il nous faut encore citer un admirateur, Charles-D. Lanier, qui écrivait : « Bref, l'effet d'ensemble de l'œuvre de Seidl en Amérique fut d'exciter ici un enthousiasme pour la musique dramatique qui était complètement inconnue avant lui. Il devint le héros des amis de la musique de ce pays. L'inspiration qu'il donna ne se limita point à New-York City et à Brooklyn, car ce fut bientôt la mode pour les amateurs de l'Ouest et du Sud de se rendre à New-York ou à Chicago pendant la saison d'opéra. Les gens de toute classe en ce pays profitaient d'un congé ou de toute autre occasion pour venir à la ville à ce moment-là; ils remportaient chez eux un souvenir durable du grand directeur d'orchestre et une capacité nouvelle de jouir au plus haut point de la musique. »

La *Société symphonique de New-York* fut fondée en 1878 par le docteur Léopold Damrosch. Dans les premières années de son existence, l'orchestre rivalisa avec l'orchestre Thomas, et la population musicale de New-York se divisa en deux factions, véritables Guelfes et Gibelins! Après la mort du docteur Damrosch, en 1885, son fils Walter prit le bâton et l'a gardé depuis. La *Société symphonique* a passé par bien des vicissitudes. Une année, durant laquelle Walter Damrosch se consacra à la composition, les concerts furent suspendus; ils le furent encore lors de ses voyages avec une troupe d'opéra, et quand il dirigea la *Société philharmonique*. La *Société symphonique* se réorganisa sur une base coopérative en 1905-1906, et Felix Weingartner alterna avec M. Damrosch comme chef d'orchestre. La *Société symphonique* eut le bonheur de s'attirer l'intérêt de M. Harry-Harkness Flagler de New-York, qui la dota d'une rente annuelle de 100.000 dollars. En mai-juin 1920, M. Walter Damrosch emmena la *Société symphonique* en tournée en Europe. Ce fut la première fois qu'un orchestre américain visitait l'Europe. L'orchestre fut reçu chaleureusement en France, en Italie, en Belgique, en Hollande et en Angleterre, et son chef fut comblé d'honneurs. La France lui décerna la croix de la Légion d'honneur.

L'*Orchestre symphonique* de New-York joue pour les *Concerts symphoniques de jeunes gens* de New-York, organisés par Frank Damrosch en 1898. Ces concerts attirent de nombreux auditeurs. Le chef d'orchestre (Walter Damrosch) fait des remarques explicatives avant les concerts, analysant les formes et attirant l'attention sur le sens poétique et musical des œuvres qu'on va jouer. New-York se glorifie aussi de l'*Orchestre symphonique du Peuple*, organisé par Franz-Xavier Arens en 1902, dans le but de mettre la bonne musique à la portée des personnes peu aisées; de l'*Orchestre symphonique russe*, consacré à l'exécution de la musique russe, chef Modest Altschuler; et de la *Nouvelle Société symphonique*, organisée en 1920, chef Bodansky. Le dernier en date, mais nullement en valeur, vient ensuite le fameux *Orchestre symphonique de Boston*. Ce bel organisme doit son existence à un riche amateur de Boston, M. Henry-Lee Higginson, qui fonda en 1881 une compagnie de 60 musiciens. Le premier concert eut lieu le 22 octobre 1881, avec Georg Henschel pour chef d'orchestre. Au bout de trois ans, Henschel fut remplacé par Wilhelm Gericke de Vienne, qui releva beaucoup le niveau des exécutions. De 1889 à 1890, Arthur Nikisch dirigea l'orchestre et, à beaucoup d'égards, se montra le plus brillant chef que la *Symphonie de Boston* ait jamais eu. Les chefs d'orchestre suivants furent Emil Paur (1893-1894), Wilhelm Gericke (1898-1899), Karl Muck (1906-1907), Max Fiedler (1908-1909), Karl Muck (1912-1917) et Pierre Monteux (1919).

Depuis le début, les concerts sont donnés tous les vendredis et les samedis d'octobre à mars, d'abord dans la vieille salle de musique et, depuis 1901, dans

la salle de la Symphonie, bâtie spécialement pour la *Société symphonique de Boston*. Celle-ci voyage énormément et attire toujours un auditoire brillant et cultivé. Le docteur Max Friedlander, directeur musical de l'Université de Berlin, a fait la remarque suivante, après une visite aux Etats-Unis, en 1911 : « Nous avons le témoignage de Richard Strauss et du docteur Karl Muck que l'*Orchestre Symphonique* de Boston est le meilleur du monde. Ceux de New-York, de Chicago et de Pittsburg le suivent de près[1]. »

Voici quelques autres orchestres des Etats-Unis : *Association symphonique* de Los Angeles, chef d'orchestre Adolf Tandler (Californie); *Association orchestrale* de San Diego (Californie); *Orchestre symphonique* de San-Francisco, chef d'orchestre Henry Hadley (Californie); *Orchestre philharmonique du Peuple*, chef d'orchestre Herman Perlet, San-Francisco (Californie); *Société philharmonique* de Hartford, chef d'orchestre Robert-Henry Prutting (Connecticut); *Orchestre symphonique* de New-Haven, *Orchestre d'instruments à cordes* de New-Haven (Connecticut); *Orchestre symphonique* de Chicago, chef d'orchestre Frederick-A. Stock (Illinois); *Orchestre de festivals* de Boston, chef d'orchestre Emil Mollenhauer, *Orchestre symphonique* de Boston, *Orchestre symphonique* de Springfield (Massachusetts); *Association orchestrale* de Détroit et *Société symphonique* de Détroit, chef d'orchestre Weston Gales (Michigan); *Association orchestrale* de Minneapolis (Minnesota); *Orchestre symphonique* de Paterson, chef d'orchestre C.-Mortimer Wiske (New Jersey); *Orchestre philharmonique* à Albany, chef d'orchestre Frederick-P. Denison (New-York); *Société philharmonique* de New-York, chef d'orchestre Joseph Stransky; *Société symphonique* de New-York, chef d'orchestre Walter Damrosch; *Société philharmonique* de Harlem, de New-York; *Concerts symphoniques du Peuple*, de New-York, chef d'orchestre Franz-X. Arens; *Société symphonique russe* de New-York, chef d'orchestre Modest Altschuler; *Orchestre symphonique* de Cincinnati, chef d'orchestre le docteur Ernst Kunwald (Ohio); *Orchestre symphonique* de Lehigh Valley, chef d'orchestre A.-M. Weingartner (Pensylvanie); *Orchestre symphonique* d'Erie, chef d'orchestre Franz Kohler (Pensylvanie); *Orchestre de Philadelphie*, chef d'orchestre Léopold Stokowski (Pensylvanie); *Orchestre symphonique* de Scranton, chef d'orchestre Louis-Baker Philips (Pensylvanie); *Société philharmonique* de Newport, chef d'orchestre Alfred-G. Langley (Rhode-Island); *Orchestre symphonique* de Fort-Worth, Carl Wenth chef d'orchestre (Texas); *Association d'orchestre symphonique* de Houston, chef d'orchestre Julien-Paul Blitz (Texas); *Orchestre philharmonique* de Seattle, chef d'orchestre John Spargur (Washington); *Société philharmonique* d'Eau-Claire, chef d'orchestre Edwin Howard (Wisconsin); *Société philharmonique* de La Crosse, chef d'orchestre Frederick-W. Rawstron (Wisconsin); *Association orchestrale* de Madison (Wisconsin); et *Association orchestrale* de Milwaukee (Wisconsin).

Musiques militaires et orchestres de cuivres.

Les musiques militaires des États-Unis jouissent depuis longtemps d'un grand renom. Même à l'époque coloniale, les Américains avaient l'occasion d'entendre ce qu'il y a de mieux en ce genre, parce que les forts britanniques des treize colonies ont toujours eu d'excellentes musiques, qui non seulement jouaient dans toutes les cérémonies publiques, mais encore prêtaient leur concours aux bals magnifiques qui avaient lieu souvent à l'Hôtel du Gouverneur. Une fête typique fut donnée à New-York en 1734, à l'occasion de l'anniversaire de Sa Majesté (George II). Le journal de New-York de l'époque dit : « Le soir, la ville tout entière était illuminée, Son Excellence et sa femme donnèrent un bal et un souper splendides au Fort, où il y eut la plus nombreuse et la plus belle réunion de dames et de messieurs qu'on eût jamais vue en semblable circonstance. »

Quelquefois aussi il y avait des concerts au bénéfice de musiques militaires. Par exemple, nous en voyons un pour la musique qui tenait garnison au Fort George (New-York) : « Au bénéfice de la Musique Royale Américaine, lundi, le 2 avril 1767, sera donné un concert de musique vocale et instrumentale dans les New-Assembly Rooms de M. Burns. »

Les musiques royales donnaient souvent des concerts et figuraient aussi sur les programmes de concerts donnés par d'autres.

La musique qui surpasse toutes les autres aux États-Unis est la célèbre *Marine Band* de Washington (district de Colombie). Elle fut organisée en 1801 par les officiers d'un navire de guerre des Etats-Unis stationné dans les eaux italiennes. Elle se composait de 16 musiciens italiens qui revinrent en Amérique sur le navire de guerre. Désignée immédiatement comme musique du Président, elle joua à la Maison Blanche dans toutes les circonstances où l'on voulait de la musique. En 1838, on l'attacha au Marine Corps, à Washington. Le fifre-major fut chef d'orchestre jusqu'en 1854, où un chef fut nommé pour diriger les trente exécutants. En 1855, leur nombre fut porté à soixante.

La *Marine Band*, en garnison à Fort-Meyer, Washington, donne souvent des concerts dans la salle qui lui est réservée à la caserne. Elle est considérée comme la musique du Président et joue toujours dans les circonstances officielles. Quand paraît le Président, elle exécute l'air *Salut au chef*. Les concerts d'été de la *Marine Band*, le samedi après-midi, inaugurés sous l'administration du président Tyler, sont une caractéristique de la vie de Washington. C'est le chef d'orchestre John Philip Sousa qui amena le jeu de cette musique à un degré élevé d'excellence et de fini. Sousa remplit ces fonctions de 1880 à 1892, époque où il démissionna et organisa un orchestre militaire à lui, avec lequel il fit son tour d'Europe. Il fut remplacé par W.-H. Santelman.

Le chef de la *Marine Band* a rang et solde de lieutenant. Cette musique, qui compte environ trente artistes, se montre toujours en uniforme écarlate rehaussé de cordons et de glands. Ses quartiers sont à Fort-Meyer, avec des prestations de nourriture et de rations.

Un organisme célèbre de Philadelphie a été la *Musique de Johnson*, fondée par Francis Johnson, homme de couleur, vers 1815. « Au début de sa carrière, écrit Louis.-C. Madeira, il jouait de la trompette, mais plus tard il tint le bugle de Kent, qui, à cette époque, devint très populaire. Sur cet instrument, il fut considéré comme l'égal de Willis, le chef de la musique

1. Voir *The Boston symphony Orchestra* de M.-A. De Wolfe Howe (Boston, 1914), et aussi *The Philharmonic Society of New-York*, de Henry-E. Krehbiel (New-York, 1892), et *The Philharmonic Society of New-York : Seventy-first anniversary*, de James-G. Huneker (New-York, 1917).

de l'Ecole militaire de West Point. La réputation de Willis était très grande. En dépit du préjugé de race, Johnson, par son talent musical et ses capacités naturelles, et aussi grâce à un grand tact personnel, trouva moyen de devenir une notabilité de son époque. Sans avoir de prétentions à la musique classique, il possédait une oreille excellente pour la mélodie et beaucoup de facilité à écrire de la musique militaire et à modifier les airs populaires. Il savait transformer le refrain le plus mélancolique en air de cotillon. Il écrivit aussi beaucoup de marches et de danses originales et ne manquait pas de talent pour inventer des quadrilles riches de traits nouveaux. L'un d'eux était le *quadrille à voix,* dans lequel les musiciens se mettent brusquement à chanter en chœur. Il s'entoura de quantité d'hommes de sa couleur qui s'étaient formés seuls, mais dont la valeur artistique était grande. La sphère de Johnson était surtout la musique militaire et la musique de danse; pendant nombre d'années, sa troupe fut la seule employée en cortège par les miliciens d'Etat et fut très demandée pour les soirées élégantes. A partir de 1825, et durant une longue période, elle fut une attraction reconnue de Saratoga. C'est à elle qu'incomba la musique du bal donné pour la réception de La Fayette, en 1824, au théâtre de Chestrunt Street, Philadelphie, et à cette occasion, Johnson écrivit quelques numéros spéciaux. En 1837, Johnson visita l'Europe avec sa troupe et joua, dit-on, devant des têtes couronnées. Mais pendant une visite des miliciens à Boston, on ne laissa pas jouer sa troupe à Providence, Rhode-Island, à cause de sa couleur. »

Salem (Massachusetts) prit de bonne heure la tête pour ce genre de musique. En 1799, plusieurs jeunes gens de cette ville formèrent une troupe, et la Musique de la Brigade se constitua six ans après sous les auspices de l'Infanterie légère de Salem. Ce fut la seconde musique militaire organisée dans le Massachusetts. Elle était dirigée par Thomas Honeycomb. Honeycomb et Francis Boardma jouaient deux des cinq clarinettes. Thomas-Mac Intyre et Nathaniel Heard jouaient du basson, Benjamin Glover de la grosse caisse, Abbot Chandler du triangle, et John Hart de la trompette. Un contemporain raconte que John Hart jouait des marches toute la journée et des gigues toute la nuit, réveillant les soldats le matin aux accords de *Molly, put the kettle on* (Molly, mets la marmite) et *Drops of brandy* (Gouttes d'eau-de-vie). Une nouvelle Musique de la Brigade se forma en 1855, ainsi qu'une organisation encore plus importante, la *Musique des Cuivres de Salem,* dirigée par F.-W. Morse, qui jouait le bugle en mi bémol; celle-ci prit naissance en 1857.

La *Musique des Cuivres de Salem* tenait une grande place dans la vie musicale de la ville, et ses concerts en plein air, sur le terrain communal, les soirs d'été, sont encore dans le souvenir des plus vieux habitants. Les programmes étaient bons, et Morse jouait ordinairement un solo sur son bugle.

En 1854, la *Musique de Salem* prit un nouveau chef qui était destiné à se faire une grande réputation aux Etats-Unis. C'était un jeune Irlandais de belle prestance et de manières agréables nommé Patrick-Sarsfield Gilmore. Gilmore avait joué dans des fanfares de son pays natal et appris tous les instruments, mais sa spécialité était le fifre. Ses *Good news from home* (Bonnes nouvelles de chez nous), ses *Sad news from home* (Mauvaises nouvelles de chez nous), et sa *Everlasting polka* (Polka éternelle) furent populaires aux environs de 1850 et 1860. Dès que Gilmore se chargea de la *Musique de Salem,* il fit grande impression. Il devint bientôt le chef de musique le plus important des Etats-Unis, et, sous son bâton, la *Musique de Salem* surpassa toutes les organisations de ce genre. Au nombre des morceaux de fond du répertoire, citons le *Carnaval de Venise,* la *Polka Amélie, Music is the only charm* (La musique est le charme suprême), écrit par Gilmore et dédié aux dames de Salem, *Bonnie woman's smile* (Sourire de jolie femme), *The tiger quickstep* (La course du tigre) par Dodworth, *Departed days* (Jours disparus) et le *Storm galop* (Galop d'orage), où, pendant une pause, un hourra était poussé, après quoi la musique recommençait d'un élan furieux jusqu'au bout.

La *Musique de Salem* de Gilmore fut l'objet d'une ovation quand elle accompagna les gardes de la Nouvelle-Angleterre à l'installation de James Buchanan comme président des Etats-Unis. En 1859, Gilmore alla s'établir à Boston et forma une troupe à lui. La *Musique de Salem* continua avec John Parsons comme chef d'orchestre, et pendant la guerre civile, en 1861, elle s'enrôla au 24e régiment du Massachusetts, qu'elle suivit au front. Sa rivale était la Musique de la Brigade de Harry Brown, attachée au 23e régiment du Massachusetts.

Après la guerre, Gilmore organisa des concerts monstres, comme ceux du Jubilé de la Paix de 1869 et 1872 à Boston. En 1878, il fit avec sa troupe son tour d'Europe.

Bien qu'ayant perdu Gilmore, Salem continua à se faire remarquer par ses musiques. C'est ainsi qu'en 1871 se constituèrent la *Musique Naumkeag* et les *Musiques de Tempérance* et, quelques années après, la *Musique La Fayette.* Une *Musique de Cadets de Salem* existait dès 1813, et, en 1878, cette dénomination se maintint avec une nouvelle et excellente musique de cuivres.

Une autre musique célèbre fut celle de Thomas Dodworth (1790-1876), lequel vint de Sheffield (Angleterre) à New-York en 1826 et fonda la *Musique de la Cité,* qui, grâce à ses efforts, devint la *Musique de Cuivres nationale.* Ce fut la première musique militaire indépendante de New-York.

Chaque vaisseau portant pavillon des Etats-Unis possède sa troupe de seize musiciens, et il y a une école de musique à Norfolk (Virginie) pour instruire ces troupes. De nombreuses garnisons dans tout le pays ont une musique à elles, et l'une des plus célèbres est celle de *Governors Island* (port de New-York).

Les régiments des troupes nationales et gouvernementales possèdent de bonnes musiques, telles que le 7e *de New-York,* le 5e *du Maryland,* l'*ancienne* et *honorable artillerie de Boston,* etc.

L'une des plus récentes musiques américaines qui conquit la célébrité est celle du lieutenant James Reese, familièrement connu sous le nom de *Jim Europe.* Jim Europe était le chef de couleur d'une musique qui se spécialisa dans la *Jazz music.* Europe se vit l'objet d'une attention particulière quand il alla en Europe comme chef de l'une des musiques régimentaires. Il rendit la sienne si célèbre par sa spécialité de *Jazz music* qu'il fut invité à jouer devant le président Poincaré et le général Pershing. Cette musique parcourait les Etats-Unis et jouait à Boston, lorsque Jim Europe mourut brusquement, le 8 mai 1919, blessé au cou d'un coup de couteau par le tambour de sa troupe, avec lequel il avait eu une altercation.

IV

L'OPÉRA

En passant en revue les progrès de l'opéra en Amérique, nous n'avons à nous occuper que de New-York et de la Nouvelle-Orléans, car ce n'est que dans ces deux cités que l'opéra a vraiment été une institution. D'autres villes, il est vrai, jouissent depuis bien des années de représentations d'opéra, mais elles dépendent de compagnies new-yorkaises et de troupes ambulantes.

L'opéra a eu à New-York une histoire à la fois longue et bigarrée; l'habitué du théâtre de l'Opéra a des souvenirs et des points de comparaison à lui qui le rendent sévère pour les piètres chanteurs et les représentations médiocres. La première chose qui frappe quiconque en étudie la carrière durant cent cinquante années, c'est que l'opéra a été une institution continue, sinon permanente, à New-York, un navire changeant toujours de capitaine et de cargaison, et n'entrant jamais sûrement au port. Tous les impresarii ont été ensevelis sous les débris des arbres, des temples, des jardins, des palais et de tous les accessoires de la scène, à l'époque des harmonicas Lenormand, comme à celle des ophicléides basses. La faillite vient aussi sûrement pour l'impresario que le lever ou la chute du rideau. La raison en est que l'opéra à New-York a toujours été le divertissement du monde élégant, et qu'il dépendait du goût de la société la plus inconstante d'une jeune nation.

Toutefois, depuis la construction en 1844 du théâtre de l'Opéra de Palmo, l'opéra a une demeure à lui et une vie annuelle. Au début, il y eut une saison d'automne, une d'hiver, une de printemps, et il n'était pas rare qu'une saison d'été fût donnée par une troupe de passage ou par quelques-unes des étoiles qui restaient dans la capitale après la clôture de la saison régulière. Peu à peu, la saison d'automne se fondit avec la saison d'hiver, qui commence en novembre et finit au printemps.

A l'époque coloniale, comme il était naturel, l'opéra anglais à ballades était la seule espèce qui fleurit.

En général, l'opéra à ballades fit place à Rossini, Rossini à Bellini, Bellini à Donizetti, Donizetti à Verdi et Verdi à Wagner, jusqu'à ce qu'enfin on eut atteint un point où nul compositeur, nulle école ne domine le goût, mais où l'on demande à chaque école ce qu'elle a de mieux.

A toutes les périodes, *Don Juan*, les *Huguenots* et la *Flûte enchantée* ont été exécutés avec de remarquables artistes dans tous les rôles. De tous les opéras de Rossini, le *Barbier de Séville* semble avoir montré le plus de vitalité. Quel qu'ait été le culte à cette époque, le *Barbier* reparaît constamment. Puis, ce sont : *L'Amour au village* (qui ne disparut qu'après 1839), *Sémiramis, La Cenerentola, Masaniello, Gazza Ladra, Fra Diavolo, La Somnambule, Freischütz, L'Elixir d'amour, Lucie de Lammermoor, Lucrèce Borgia, Hernani, La Norma, Don Pasquale, La Favorite, Martha, Le Trouvère, Don Juan, La Traviata, Rigoletto, Les Puritains, Bal masqué, Polyeucte, Linda di Chamounix, Faust, Les Huguenots, La Flûte enchantée, Crispino e la Comare, Guillaume Tell, Le Prophète, Lohengrin, Tannhäuser, Carmen, Aïda, Les Maîtres Chanteurs, Siegfried, Tristan et Yseult*. Ces derniers temps, le cycle entier de l'Anneau est exécuté chaque année, au besoin plusieurs fois; et la matinée de *Parsifal*, le jour des actions de grâces, est une coutume établie. En fait, New-York reconnut le génie de Wagner avant nombre de capitales d'Europe. *Tannhäuser*, par exemple, fut exécuté pour la première fois le 4 avril 1859, *Lohengrin* le 3 avril 1871, le *Vaisseau Fantôme* le 26 janvier 1877, la *Walkyrie* le 2 avril 1877, *Rienzi* le 4 mars 1878, les *Maîtres Chanteurs* le 4 janvier 1886, *Tristan et Yseult* le 1er décembre 1886, *Siegfried* le 9 janvier 1887, le *Crépuscule des dieux* le 25 janvier 1888, l'*Or du Rhin* le 4 janvier 1889, *Parsifal* le 24 décembre 1903.

En résumé, il y a eu la période de l'opéra à ballades (1750-1825), la période de Garcia (1825-1827), la période de l'opéra anglais (1827-1832), la période italienne (1832-1834), l'opéra anglais (1834-1843), la période italienne (1844-1884), la période allemande (1884-1890), et la période cosmopolite (1891-1921).

Période de l'opéra à ballades (1750-1825).

Le premier opéra qu'on entendit à New-York fut l'*Opéra du Gueux*, exécuté dans un bâtiment de Nassau Street, entre John et Maiden Lane, le 14 janvier 1751. C'était le fameux ouvrage décrit sous le nom de *Pastorale de Newgate*, mis en musique par le docteur Pepusch, et qui captiva Londres en 1726. Il rendit Gay (le compositeur) riche, et Rich (le régisseur) gai, comme on disait alors. Quant à la musique, elle était un pastiche d'airs populaires de l'époque, et dans la troupe des comédiens anglais, les acteurs Murray et Kean remplissaient aussi les fonctions de régisseurs. L'*Opéra du Gueux* fut donné au bénéfice de Kean « avec des divertissements entre les actes, à savoir une danse d'Arlequin, une danse de Pierrot et du paysan ivre, toutes par un monsieur récemment arrivé de Londres, *Miss in her Teens*, et un oratorio chanté par M. Kean ».

L'*Opéra du Gueux* fut de nouveau représenté en 1753-1754 par la troupe des comédiens anglais de Hallam, qui vinrent de Londres à Virginia et restèrent onze mois, en donnant des représentations de comédies, des farces et des opéras à ballades. Puis, ils tentèrent fortune à New-York. La troupe comptait quinze personnes, y compris trois enfants, sous la direction de David Douglas. Les principaux membres étaient Mr. et Mrs. Lewis Hallam, Mr. et Mrs. Adcock, Mr. et Mrs. Clarkson et Mrs. Becceley. Ces acteurs occupèrent une situation en vue dans la vie théâtrale de la ville pendant de nombreuses années.

Les premiers rôles de l'*Opéra du Gueux* furent chantés par Mr. et Mrs. Adcock, Lewis Hallam, Mrs. Becceley et Mrs. Clarkson. L'opéra donné ensuite fut l'*Amour au village* de Bickerstaff (11 janvier 1768), avec de la musique de Haendel, du docteur Arne, de Geminiani, de Galuppi, de Giardini et autres.

A ce moment, un véritable théâtre avait été bâti dans John Street, et la troupe qui l'inaugura comprenait plusieurs membres qui, bons chanteurs et bons acteurs, pouvaient tenir leur rôle dans les opérettes et les farces musicales de l'époque aussi bien que dans les pièces sérieuses. Souvent aussi, au cours de la représentation d'une tragédie ou d'une comédie, on leur demandait de chanter une chanson populaire dans les entr'actes. Les membres de la troupe qui se firent ainsi une double réputation de chanteurs et d'acteurs furent Mr. Stephen Wools, le fort ténor

né à Bath, qui devint grand favori, et chanta pour ainsi dire la dernière fois au Park en 1840. Un autre opéra américain, *le Château de Banville*, de Carr et Pellesier, parut en 1797.

Le *Château espagnol* d'Hewitt (livret de Dunlop), donné en 1800, était aussi une œuvre américaine. Donc, immédiatement après la Révolution, les compositeurs d'opéras américains se mettaient à essayer leurs forces hésitantes.

Le grand succès qui suivit fut *Paul et Virginie*, de Reeve et Mazzinghi, chanté par Mr. et Mrs. Hodgkinson, qui se firent une grande popularité. Vint ensuite *Barbe bleue*, de Colman, musique de Kelly (1802), que chantèrent Jefferson, Tyler, Mr. et Mrs. Hodgkinson et Miss Ellen Westray. En 1804, Miss Ellen Westray, qui avait épousé John Darley, membre de la troupe, frappa un beau « coup » dans la *Nina* de Dalayrac. Tous les récits contemporains s'accordent à dire que Mrs. Darley avait une voix exquise et une personnalité charmante.

Le 19 mai 1819, *le Barbier de Séville* de Rossini paraissait, avec Philips en Almaviva, Barnes en docteur Bartolo, Spiller en Figaro et Miss Lee Sugg en Rosine. On reprit *le Barbier* quand le théâtre du Parc fut reconstruit en 1821, avec des sièges pour 2.500 personnes et Mr. Gillingham pour chef d'orchestre. On y représenta, le 12 novembre 1823, *Clari ou la Jeune fille du moulin*, de Bishop, où se trouve *Home, sweet Home* de John-Howard Payne. D'abord chantée par Miss Ellen Johnson, elle devint plus populaire quand Mrs. Joseph Jefferson s'identifia avec le rôle de Clari.

Une représentation importante consista en une version du *Freischütz* de Weber, le 2 mars 1824, avec Agathe jouée par Miss Kelly, Annechen par Mrs. De Luce (femme du chef d'orchestre), Max par Reed, et Caspar par Clarke.

On peut citer parmi les chanteuses populaires de cette période : Mrs. Darley, Miss Ellen Johnson, qui fit ses débuts dans *l'Amour au village*, en 1817, et qui devint Mrs. Hilson en 1825; Mrs. Jones, « la Jordan d'Amérique »; Mrs. Pownall, « le soutien du burlesque, la maîtresse de la gaieté » de Drury Lane; Mrs. Oldmixion, l'une des chanteuses les plus accomplies, qui s'était fait une réputation à Londres quand elle était Miss George, et qui se maria avec le célèbre élégant de Bath, Sir John Oldmixtion; Mrs. Cornelia Burke, la première chanteuse américaine formée dans le style italien, qui épousa Joseph Jefferson et devint mère de l'acteur américain si aimé, « Joe » Jefferson; enfin, Miss Lee Sugg, « la joyeuse et gamine Hébé des actrices », qui se maria avec le comédien Hacket en 1819, et dont Fitz-Greene Halleck disait dans *The Croakers* :

On y voit la charmante Miss Lee Sugg, en passant, elle n'est pas jolie;
Elle est un peu trop grande et n'a pas beaucoup de grâce;
Pourtant il y a quelque chose en elle de si ensorcelant et de si spirituel
Que c'est un plaisir de contempler son visage enjoué.

Parmi les acteurs favoris, citons Henry Placide, jusqu'au moment de sa mort, arrivée en 1799; Pearman, le beau et très populaire baryton anglais; Mrs. Wainwright, née en Angleterre, très admirée pour son enjouement dans les rôles de femmes de chambre et de paysannes, principale vocalisatrice de la troupe et qui disparut vers 1769; Mrs. Harman, petite-fille de Colly Cibber; Miss Hallam; Mrs. Wall et les trois sœurs Storer.

Dans l'*Amour au village*, dont les rôles étaient bien tenus, Miss Wainwright chanta Rosette; Mrs. Hallam, Lucinda; Stephen Woolls, Hawthorn; Hallam, Hodge; et David Douglas, le juge Woodcock. En 1773, *la Jeune fille du moulin* de Bickerstaff fut chantée par Mr. Woolls, Mr. et Mrs. Hallam, Miss Storer et Mr. Douglas.

Les journaux de l'époque indiquent que ces œuvres furent présentées soigneusement, avec une belle mise en scène, un chant délicieux et des danses adroites et gracieuses.

Le premier opéra qui devait être donné après la Révolution fut *l'Amour au village* (16 juin 1786), avec Miss Maria Storer en Rosette. En 1791, Mr. Harper et Miss Tuke chantèrent *Inkle et Yarico*, et aussi *la Tempête* de Shakespeare avec musique de Purcell. En 1791-1792, *le Déserteur* de Dibdin (imité de l'opéra français *le Déserteur* de Monsigny) et la charmante *Duègne* de Sheridan et Lindley parurent à la scène. En février 1793, nous trouvons *le Fermier* de Shield et l'opéra-comique de Storace, *Pas de chanson, pas de souper*, qui resta longtemps en faveur. Le *Batelier* de Dibdin fut aussi joué cette saison-là. En 1794, après vingt ans, on reprit l'*Opéra du Gueux*, et on donna aussi l'opéra-comique de Mac Nally, *Robin Hood* ou *l'Amour dans la forêt de Sherwood*. La saison de 1794-1795 fut remarquable par l'orchestre, le meilleur qu'on eût encore entendu à New-York, et qui était conduit par James Hewitt. L'*Amour au village* fut repris avec Mrs. Hodgkinson en Rosette et Benjamin Carr en Macheath. Le 17 janvier 1795, Mr. et Mrs. Hodgkinson, Mrs. Pownall et Mr. Carr chantèrent la *Tour hantée* de Storace, et le 14 janvier, il y eut une représentation spéciale de *Macbeth*, avec musique de Locke. Des airs écossais, arrangés par Mr. Carr, et joués dans les entr'actes, donnèrent la caractéristique de la soirée. Les *Montagnards* de Colman, représentés en 1796, furent un triomphe pour Mrs. Hodgkinson et pour Joseph Jefferson (père du grand acteur).

Le 18 avril 1796, on donna un opéra appelé *les Archers*, d'après *Guillaume Tell*, livret de William Dunlop et musique de Benjamin Carr, et le 19 décembre de la même année *Edwin et Angélina*, livret d'Elihu-Hubbard Smith, du Connecticut (écrit en 1791 et revisé en 1793-1794), avec musique de Victor Pellesier. Ces deux ouvrages, si peu importants qu'ils soient, ouvrent la liste des opéras américains. Le 30 décembre, le *Siège de Belgrade* de Storace passa avec musique nouvelle de Pellesier et décors de Joseph Jefferson. Cet opéra tint la scène pendant quarante ans et fut représenté pour Jefferson, qui en parle longuement dans son *Autobiographie*.

Puis, il y eut le chanteur gallois Incledon qui possédait une des plus belles voix de basse de son temps, et qui charmait le public de New-York par l'exécution magistrale et réaliste de sa *Storm or Sea-Song* (Tempête ou Chanson de la mer).

Un autre favori fut T. Philips, de Dublin, appelé par un critique anglais « le meilleur acteur-chanteur de la scène anglaise ».

Ireland écrit : « A un bel extérieur il joignait un mérite considérable comme acteur. Sa voix n'avait pas d'égale en douceur. Il articulait distinctement et chantait avec plus de sentiment et d'expression que tous les chanteurs entendus ici. »

Philips fit deux visites en Amérique et parut enfin sur le théâtre de Park en 1823, dans *la Duègne*. Il chanta dans des concerts, figura dans le *Messie* à Boston, et donna une série de conférences avec démons-

trations sur le chant, qui furent publiées dans l'*Euterpiad* de Parker, Boston, 1882.

Les trois chefs d'orchestre en fonctions jusqu'en 1825 ont été James Hewitt, qui devint dans les années suivantes un grand marchand de musique de New-York; George Gillingham, bon violoniste et élève de Giardini, dont la musique était très en vogue ici, et Mr. De Luce.

Période Garcia (1825-1827).

L'année 1825 marque ce début d'une époque. Dominick Lynch, marchand de vins français, persuada à Garcia d'introduire l'opéra italien à New-York. La troupe de Garcia était une affaire de famille, mais la famille se composait d'artistes. Manuel Garcia fut l'un des plus grands d'entre les ténors; la signora Garcia était un beau contralto; leur fils, Manuel, un excellent baryton, et leur fille, Maria-Felicita, devint la célèbre Malibran. Quant à Pauline, la seconde fille (Mme Viardot-Garcia), elle était encore trop jeune pour chanter.

Les Garcia firent leurs débuts au *Théâtre du Parc*, le 29 novembre 1825, dans le *Barbier de Séville* de Rossini. Rosich chanta le docteur Bartolo, et Angrisani la basse. De Luce était chef d'orchestre. Les prix ayant été relevés à deux dollars pour les loges et à un dollar partout ailleurs, la recette atteignit la somme énorme de 2.980 dollars! Jamais un auditoire aussi brillant ne s'était réuni à New-York. Le style du chant et des chanteurs étonna tout le monde. La ville s'engoua de « la signorina », comme on l'appelait. « La signorina, écrivait le critique de l'*Evening Post*, qui faisait alors comme aujourd'hui autorité en matière musicale, nous parut un être d'une nouvelle création, un modèle accompli d'excellente nature, également surprenante par la mélodie de sa voix et par la convenance et la grâce de son jeu. Signor Garcia *se livre à un style fleuri de chant*, mais avec sa belle voix, son bon goût, son oreille admirable et le brillant de son exécution, nous n'avons pu qu'être ravis. Nous ne saurions manquer d'exprimer notre étonnement et notre ravissement en présence des sons puissants, graves et mélodieux de la voix de basse du signor Angrisani, ou plutôt de son organe tout à fait miraculeux, tel que nous n'en avons jamais entendu de pareil. » *Tancrède* de Rossini fut aussi donné le 31 décembre, avec la signorina Garcia en Tancrède; elle stupéfia l'auditoire en chantant *Di tanti palpiti*. Elle chanta aussi Desdémone avec son père en Otello dans l'opéra de Rossini, et sa voix fut si merveilleuse que l'on dit que Garcia avait véritablement menacé de la tuer si elle ne chantait pas bien, et que son étonnante exécution était due à la frayeur.

Le répertoire se composait de *Sémiramis*, *Roméo et Juliette*, *le Turc en Italie*, *Don Juan*, *la Cenerentola*, et deux œuvres de Garcia, *l'Amante Astuto* et *la Figlia del Aria*.

Les Garcia donnèrent 76 représentations à New-York et allèrent à Mexico, laissant la « signorina », qui, le 26 mars 1826, était devenue la femme d'Eugène Malibran, marchand de New-York. Malheureusement, Malibran perdit bientôt sa fortune, et sa femme dut reparaître sur la scène. Le 29 janvier 1827, elle interprète Rosette de l'*Amour au village* et chante *Home, sweet Home*, qu'elle met à la mode, et qu'Adelina Patti répéta jusqu'au dégoût. Le 12 février, elle se fit entendre dans *Don Juan* et reparut en Rosine le 27 février. Elle avait reçu la somme inouïe de cinq cents dollars par soirée pour cet engagement.

Période de l'opéra anglais (1827-1832).

Cependant, l'opéra anglais n'avait pas fait oublier la nouvelle école de musique qui avait étonné et ravi New-York. Mrs. Hackette, Mrs. Austin, Mrs. Knight, Miss Kelly, Mr. Pearman et Mr. Horn chantèrent nombre d'œuvres anciennes et nouvelles, comprenant *le Mariage de Figaro*, *Abou Hassan*, *Freischütz*, *Pas de chanson, pas de souper*, *Château d'Andalousie*, *Lodoïska*, l'*Amour au village* et même *Don Juan*, avec Henry Wallack en brillant cavalier.

L'un des succès de 1827 fut un drame nautique, le *Vaisseau fantôme*, où Mr. Barry chanta Vanderdecken. Mrs. Knight et son frère, Jean Povey, chantèrent avec grand succès l'*Amour au village*.

L'événement qui suivit fut, le 13 juillet 1827, l'apparition d'une troupe d'opéra française dans *la Cenerentola* de Rossini. Les étoiles étaient M. et Madame Alexandre.

Le 7 novembre 1829, la nouveauté parisienne de 1828, *la Muette de Portici*, d'Auber, fut donnée au Parc avec Barry, Chapman, Mrs. Sharpe et Mrs. Barner, et le 16 novembre, le *Mariage de Figaro* avec Suzanne par Mme Férou, la Comtesse par Mrs. Austin, Chérubin par Mrs. Hilson, Figaro par Pearman, et Antonio par Placide.

Le grand succès de 1831 fut *la Dame Blanche* de Boïeldieu, chantée par Mr. Thorne et la toujours populaire Mrs. Austin. De Luce dirigeait encore l'orchestre.

L'événement remarquable de 1833 fut la première représentation en Amérique, et en anglais, de *la Flûte enchantée* avec Mrs. Austin en Pamina, Mrs. Wallack en Reine de la Nuit, Mrs. Sharpe en Papageno, Jones en Tamino, Horne en Sarastro.

On joua aussi cette année-là *Fra Diavolo* d'Auber.

Période italienne (1832-1834).

Au printemps de 1832, l'opéra italien fleurit de nouveau, grâce aux efforts de Lorenzo da Ponte, ami de Mozart, qui écrivit les livrets de *Don Juan*, de *Figaro* et de *Cosi fan tutte*. Da Ponte, vieillard de soixante-seize ans, vivait depuis 1805 à New-York, où il professait la langue et la littérature italiennes. A l'arrivée de Garcia, il alla le voir, et quand il se présenta comme l'auteur de *Don Juan*, Garcia l'empoigna par le bras, et dansa autour de sa chambre d'hôtel en chantant : *Fin' ch' han dal vino*.

La grande ambition de Da Ponte était de voir l'opéra italien solidement établi à New-York; après le départ de Garcia, il forma une troupe avec, pour régisseur, Montressor, le fort ténor, dont la voix égalait, dit-on, celle de Garcia. Rapetti conduisait l'orchestre de 19 musiciens, et Bragaldi, fameux peintre décorateur, fut aussi engagé. La saison commença par la *Cenerentola* de Rossini, chantée par Montressor, Orlandi, Placci, Fornasari, Albina Stella, Lorenza Marozzi et Teresa Verducci.

Da Ponte contribua encore à persuader aux amateurs de musique riches et cultivés de New-York de construire en 1833 l'Opéra italien sur Leonard et Church streets. Ce fut un merveilleux théâtre, tapissé de damas bleu avec des rideaux de soie

bleue relevés par des cordons et des glands dorés, des tapis, des motifs blanc et or, des images des Muses sur le cintre et un superbe lustre. Les décors étaient peints par des artistes européens. La salle coûta 150.000 dollars et fut ouverte le 18 novembre 1833 sous la direction du chevalier Rivafinoli et de Da Ponte.

Un aperçu de cette solennité nous est donné dans le journal de Philip Hone, jadis maire de New-York. Il écrit :

« 18 novembre 1833. L'ouverture longtemps attendue de l'Opéra a eu lieu ce soir avec la *Gazza ladra;* tous les acteurs étaient nouveaux, sauf le signor Marozzi, qui appartenait à l'ancienne troupe. La prima donna soprano est la signorina Fanti. L'opéra, dit-on, se passa bien pour une première représentation; mais, à mon avis, il fut pénible, et l'auditoire ne fut nullement soulevé par les applaudissements. La représentation dura quatre heures, beaucoup trop longtemps selon moi, pour écouter une langue qu'on ne comprend pas; mais la salle est superbe, et les motifs des loges du propriétaire (qui occupent le second étage) sont d'un style et d'une magnificence que n'a pas encore même égalés l'extravagance de l'Europe. J'ai un tiers de loge, n° 8; Peter Schermerhorn un tiers, James-J. Jones un sixième, William Moore un sixième. Notre loge est arrangée avec beaucoup de goût, avec des tentures bleu-clair, des panneaux et des corniches dorés, des fauteuils et un canapé. Certaines autres loges ont de riches ornements de soie, plusieurs sont peintes à fresque, et chaque propriétaire semble avoir essayé d'éclipser les autres en confort et en magnificence. Les décors sont superbes. Le cintre et le devant des loges sont peints de dessins classiques les plus magnifiques, et les canapés sont extrêmement commodes. Ce divertissement splendide et raffiné sera-t-il soutenu à New-York? Je n'en suis pas sûr. »

Rapetti, excellent musicien et violoniste, tenait le bâton de chef d'orchestre, et on joua *Le Mariage secret* de Cimarosa, *Mathilde di Sabran* de Rossini et *Gli Arabi nelle Galli* de Pacini. L'Opéra rouvrit le 10 novembre 1834 avec *la Straniera* de Bellini, sous la direction de Bouchier. Cette saison devait être la dernière des dix années d'opéra italien. Dans l'intervalle, qu'était-il advenu des Garcia?

« Il y a quelque chose d'énigmatique dans le fait que, au milieu de son premier triomphe, la fille ait épousé M. Malibran, qui, riche seulement en apparence, était sûrement son aîné de quarante-trois ans, et d'une nature qui ne pouvait que développer un manque de sympathie et d'accord entre eux deux. Le mariage fut aussi malheureux que possible. En quelques mois, Malibran avait fait banqueroute; le père de sa jeune femme était parti pour le lointain Mexique, afin d'y gagner de l'argent dont il fut dépouillé à la Vera-Cruz lors de son voyage de retour en Angleterre, et Maria-Félicita, au lieu de vivre dans l'opulence, comme femme d'un riche marchand de New-York, était contrainte, en chantant en anglais au théâtre dans Bowery et à Grace Church le dimanche, de subvenir aux besoins d'un mari indigne. Les chaînes légales retinrent pendant dix ans ce couple mal assorti, mais ne blessèrent l'artiste, guère plus d'un an après son retour en Europe en 1827. A Paris, le mariage fut annulé en 1836, et la cantatrice devint alors la femme du violoniste Charles de Bériot, avec lequel elle vivait heureuse depuis six ans et dont elle avait un fils, né en février 1833. Le livre de l'opéra universel fournit les autres chapitres qui parlent de la grande Malibran, de ses merveilleux triomphes et de sa mort prématurée; mais c'est une satisfaction d'orgueil pour tout Américain de penser que cette adorable artiste commença sa carrière sous les applaudissements d'admiration de nos compatriotes.

« Manuel Garcia, le fils, l'aîné de trois ans de sa sœur, lui survécut de toute la durée de vie accordée à l'homme par le psalmiste. La Malibran mourut en 1836, Garcia en 1906. Il ne se fit pas remarquer sur la scène, qu'il abandonna en 1829. Ensuite, son histoire appartient à celle de la pédagogie. Jusqu'en 1848, il professa à Paris; puis il enseigna le chant à Londres jusqu'à sa mort. Jenny Lind fut l'une de ses élèves, Mme Marchesi une autre. » (Henry-E. Krehbiel, *Chapitres de l'Opéra,* New-York, 1908.)

Période de l'opéra anglais (1835-1843).

De 1835 à 1843, l'opéra anglais reprit le dessus. Les chanteurs populaires furent Mr. et Mrs. Wood, Mrs. Conduit, Caradosi-Allan, Mr. et Mrs. Hughes, Fornasari, Mr. et Mrs. Seguin et le vieux favori, Henry Placide. Le fameux ténor anglais John Braham parut dans *le Siège de Belgrade* au Niblo, le 21 décembre 1840. L'un des événements de cette période est la première représentation du *Fidelio* de Beethoven, au Park (1839), avec Fidelio joué par Mrs. Martyn, Marcellina par Mrs. Poole, Don Pizarro par Giubilei, Florestan par Manvers, et Rocco par Martyn. H. Placide parut parmi les prisonniers. *Fidelio* fut chanté pendant quatorze soirées consécutives.

Durant cette période, la danse brilla d'un vif éclat, car Taglioni, Mme Giubilei, Celeste et Fanny Ellsler parurent fréquemment à l'Opéra. On donna aussi des Burlesques : *la Somnambule,* dont la première représentation en Amérique avait eu lieu le 13 novembre 1835, fut parodiée sous le nom de *The Roof Scrambler* (Le coureur de toits), ainsi que *la Gazza ladra* de Rossini sous le nom de *Cats in the larder* (Chats dans le garde-manger).

En 1843, le Théâtre de Niblo fit son ouverture avec une troupe française venue de la Nouvelle-Orléans et comprenant une belle liste de chanteurs : M. et Mme Lecourt, M. et Mme Richier, M. et Mme Mathieu, Mlles Calvé, Amélie et Logier, et M. Otternot, Bernard et Desourville, avec Prévost comme chef d'orchestre. Mlle Calvé, chanteuse lauréate de l'Opéra de Paris, mince, gracieuse et petite, avec son souple soprano et son jeu simple, était la prima donna. Elle eut bientôt tout New-York à ses pieds. Au nombre des œuvres représentées, nous citerons *le Postillon de Longjumeau* d'Adam, *l'Ambassadrice* et *le Domino noir* d'Auber, *l'Eclair* d'Halévy et *la Fille du régiment* de Donizetti.

Pendant la saison de 1843, l'opéra eut à lutter contre des attractions plus fortes du théâtre et du concert, car Macrendy, Wallack, Forest et Booth occupaient les théâtres, et Mme Cinti-Damoreau et Artot, Ole Bull et Vieuxtemps donnaient des concerts. Toutefois, *Anne de Boleyn, La Fille du régiment* et *Lucie de Lammermoor* de Donizetti connurent un grand succès. Cette dernière pièce fut donnée le 15 septembre 1843, avec Valtellina, Antognini et Amalia Majocchi.

Période de l'opéra italien (1844-1884).

Le goût de l'opéra italien s'était développé à cette époque, et une quatrième troupe fut formée par Fer-

dinand Palmo, qui tenait dans Broadway, près de Duane street, un restaurant appelé le *Café des Mille Colonnes*. L'opéra de Palmo fut ouvert le 3 février 1844, avec *les Puritains* de Bellini, sous la direction de Rapetti; la distribution était la suivante : Elvire, Eufrasia Borghese; Sir Richard, Majocchi; Henriette, Albertazzi; Lord Walter; Mayer, Lord Arthur, Perozzi, et Sir George, Valtellina. Un chanteur bouffe très populaire, Sanquirico, fit ses débuts le 24 avril 1844, et Rosina Pico, contralto favori, enthousiasma New-York.

Le 4 janvier 1847, l'opéra de Palmo ouvrit avec une troupe nouvelle sous la direction de Patti, Sanquirico et Pogliani, jouant d'abord *Linda di Chamounix*. Sanquirico. Benedetti, Beneventano, Pico et Clotilda Barili (demi-sœur d'Adelina Patti) parurent sur la scène. Rapetti dirigeait.

La même année, une très belle troupe d'opéra arriva de la Havane, amenant le chef d'orchestre Arditi, qui, pendant bien des années, fut un personnage populaire à New-York.

En 1847, la magnifique cantatrice anglaise Anna Bishop, femme du compositeur Bishop, chanta au théâtre du Parc dans *Linda di Chamounix*.

L'opéra de Palmo étant situé trop bas dans la ville, un nouveau théâtre fut bâti à Astor Place, et s'ouvrit sous la direction de Patti et Sanquirico, le 22 novembre 1847, avec *Ernani* de Verdi. C'est là qu'Amalia Patti fit ses débuts, et que chantèrent Teresa Truffi, Vietti et Rossi. L'opéra français, avec M. et Mme Laborde, eut beaucoup de succès en 1847.

En 1848, l'opéra de Astor Place fut ouvert par Edward Fry, qui amena de Londres Max Maretzek pour en être chef d'orchestre. La troupe comprenait Benedetti, Rossi-Corsi, Salvatore Patti, Giubelei, Truffi, Amalia Patti, Valtellina, Taffanelli, Castrone Ferrari, Fascacciotti et M. et Mme Laborde. La troupe d'opéra de la Havane revint avec le grand Steffanone, qui chanta *la Norma* (11 mars 1850). Angiolina Bosio parut à cette époque, et aussi Marini, Salvi et Tedesco. Jenny Lind chanta pour la première fois en 1850, mais seulement dans les concerts; il est intéressant de se rappeler qu'elle ne figura jamais sur une scène d'opéra en Amérique.

Teresa Parodi se présenta le 4 novembre dans le rôle de Norma, et, le 6 janvier 1851, *Giovanni di Napoli* de Strakosch fit sa première apparition sur la scène.

Au jardin de Niblo, Mme Anna Thillon chanta dans *les Diamants de la couronne*, écrits pour elle par Scribe et Auber, et, le 10 janvier 1853, Mlle Henriette Sontag parut dans *la Fille du régiment* sous le chef d'orchestre Carl Eckert, de qui, au dire de Théodore Thomas, qui jouait dans l'orchestre, elle tient sa première inspiration.

La troupe Maretzek comprenait Sontag, Steffanone, Mme Patti-Strakosch, Salvi, Badiali, Marini, Vietti et Rossi. Cette année-là, Julien enchanta New-York avec son merveilleux orchestre. En ouvrant le jardin de Niblo en 1853, Maretzek donna *le Prophète* de Meyerbeer avec Salvi dans le rôle de Jean de Leyde. Steffanone chanta Fides, et Mme Maretzek Berthe.

L'année 1854 marque l'arrivée de Grisi et de Mario au Castle Garden sous la direction de Hackett. On choisit *Lucrèce Borgia* pour l'opéra de leurs débuts, et Arditi était le chef d'orchestre. Le 2 novembre 1854, la Nouvelle Académie de musique d'Irving Place fut ouverte avec Grisi et Mario dans la *Norma*, dirigée par Arditi. Pendant de longues années, elle resta la demeure reconnue de l'opéra, et nombre de représentations brillantes données dans ses murs vivent encore dans le souvenir du vieux Knickerbockers. Le populaire Brignoli y parut pour la première fois le 12 mars 1855, dans le rôle d'Edgar de *Lucie de Lammermoor*. Il chanta aussi à la première représentation du *Trouvère* (2 mai 1855) avec Steffanone dans le rôle de Leonora et Vestvali dans celui d'Azucena.

En 1855, la troupe Pyne et Harrison donne un opéra américain, *Rip Van Winkle* de George Bristow. Arditi, compositeur de la valse populaire *Il Bacio*, se vit, lui aussi, encouragé à écrire un opéra américain et choisit pour thème le roman de Cooper, *The Spy*, qui eut cinq représentations en 1856 avec Maretzek comme chef d'orchestre, et, comme chanteurs, Lagrange, Hinsler, Brignoli, Gasparone, Quinto et Muller.

Les œuvres préférées furent *le Trouvère, le Prophète, la Norma* et *Linda di Chamounix*. En 1856, *l'Etoile du Nord* de Meyerbeer fut représentée pour la première fois, ainsi que *la Traviata*, et Lagrange, Brignoli et Amodio parurent dans les deux pièces.

L'histoire de l'opéra allemand commence en 1855, année où une troupe dirigée par Ulmann, avec Julius Unger comme chef d'orchestre, donna *Freischütz, Martha, Masaniello* et *Stradella*. En 1856, la troupe de Carl Bergmann se fit entendre au théâtre de Broadway, et donna *Fidelio, Freischütz* et *Czar und Zimmermann*. Mme Johannsen était la prima donna.

De 1825 à 1856, il y avait eu environ 1.300 représentations d'opéra italien à New-York; c'était un succès artistique, mais ce fut un échec financier. En 1857, un nouvel impresario entra en lice, en la personne de Maurice Strakosch, qui épousa Amalia Patti et qui commença sa carrière à l'Académie de musique, avec Parodi comme étoile principale. Il amena l'excellent chef d'orchestre allemand Carl Anschütz de Drury Lane.

Carl Formes fut aussi l'une de ses étoiles. Mme Strakosch en fut une autre, et Mme Gazzaniga (que les irrévérencieux du paradis appelaient « Gassy nigger », une troisième).

Le 30 septembre 1858, la charmante Piccolomini parut dans *la Traviata*, et enthousiasma l'auditoire dans les personnages de Marie de *la Fille du régiment*, de Leonora du *Trouvère*, de Lucrèce et Zerlina de *la Servante maîtresse*. Les *Noces de Figaro* de Mozart furent chantées pour la première fois en italien, le 23 novembre 1858, avec Piccolomini en Suzanne et Carl Formes en Figaro, tandis que l'année 1859 voyait la première représentation en italien de *la Flûte enchantée*.

Le 24 novembre 1859, Adelina Patti fit sa première apparition sur une scène d'opéra dans *Lucie*, avec Brignoli en Edgard. Elle eut le même succès extraordinaire le 3 décembre, en Amina de *la Somnambule*.

L'opéra allemand commençait aussi à prendre pied alors. Le 27 août 1859, *Tannhäuser* eut une première représentation sous le bâton de Carl Bergmann, avec Pickaneser en Tannhäuser, Lehmann en Wolfram, et Siedenberg en Elisabeth.

A l'aurore de la guerre civile, *Star-spangled banner* (La bannière étoilée) fut souvent chantée dans les entr'actes. A cette époque, la prima donna américaine Clara-Louise Kellogg se tailla une place dans l'affection du public. Elle fit ses débuts le 27 février 1860 en Gilda de *Rigoletto*, avec Stigelli Ferri et Coletti, sous le bâton de Muzio.

Carlotta Patti (sœur d'Adelina) chanta le 22 septembre 1862, dans *la Somnambule*, avec Sbriglia, Susini et Miss Stockton. Elle eut un grand succès, et fut particulièrement admirée pour la pureté de sa voix et ses magnifiques vocalises.

L'opéra allemand grandit dans la faveur publique. Carl Anschütz donna quatorze représentations, en février 1863; une seconde saison commença le 2 décembre 1863 avec Johannsen, Himmel, Habelmann et Weinlich. La mode, toutefois, accordait ses faveurs à la saison régulière italienne de l'Académie de musique, où le *Faust* de Gounod était l'une des nouveautés. En 1866, les gens de New-York eurent la chance d'entendre quelques-unes des œuvres d'Offenbach chantées par M. et Mme Fleury.

L'année 1867 vit plusieurs troupes italiennes, une d'opéra anglais, une d'opéra français et une d'opéra allemand. Parmi les favoris, on citera Parepa Rosa et Ronconi Brignoli; Lagrange et Adelaïde Phillips continuèrent à tenir leur place. L'opéra-bouffe gagna aussi en popularité de 1868 à 1870.

Le 19 septembre 1870, Strakosch produisit Christine Nilsson à un concert à Steinway Hall avec Annie-Louise Cary, Brignoli et Vieuxtemps. Personne n'avait reçu semblable accueil depuis l'époque de Jenny Lind. L'année suivante, Nilsson parut à l'Académie dans *Lucie* avec Brignoli en Edgard, et fit encore une plus profonde impression en Marguerite de *Faust* deux soirs après. Le 15 avril 1871, *Lohengrin* fut donné pour la première fois en Amérique sous le bâton de Neuendorf : Elsa jouée par Lichtmay, Lohengrin par Habelmann, Ortrud par Frederici, et Telramund par Vierling.

A la soirée de gala du 28 novembre en l'honneur du grand-duc Alexis de Russie et de sa suite, *Faust* fut joué par Nilsson, Cary, Capoul, Barre et Jamet. La salle était pavoisée de drapeaux russes; l'hymne national russe fut joué à l'entrée du duc et de ses officiers, et l'étendard russe fut arboré au IVe acte.

La première apparition de Campanini en Gennaro de *Lucrèce Borgia*, le 2 octobre 1873, fit connaître un ténor qui bientôt conquit une popularité phénoménale et méritée. Nilsson, Annie-Louise Cary, Campanini et Del Puente constituèrent pendant bien des représentations un remarquable quatuor d'artistes. Victor Maurel chanta aussi avec ce groupe. Un grand événement de cette période fut une représentation d'*Aïda* (26 novembre) avant que cette pièce fût donnée à Paris ou à Londres.

Brillante année, du reste, car le rival de Strakosch, Maretzek, disposait au grand Opéra d'une belle troupe, comprenant Pauline Lucca, Mari, Tamberlik et Ilma di Murska. Torriani était le chef d'orchestre.

Le ténor allemand Wachtel réunit une troupe en 1871; en 1876, Theresa Titiens parut dans *la Norma*. Cette année-là, les opéras d'Offenbach faisaient fureur.

Elle vit aussi un festival Wagner avec Neuendorff comme chef d'orchestre : *le Vaisseau fantôme, Lohengrin, Tannhäuser* et *la Walkyrie* (pour la première fois hors de l'Allemagne); il appartint à Mme Pappenheim de faire connaître à un auditoire américain la fille de Wotan sous son armure.

La période Mapleson (1878-1885) demeura célèbre. Sous le bâton de son chef d'orchestre, Arditi, des chanteurs qui avaient eu de grands succès à Londres ajoutèrent de nouveaux lauriers à leur couronne. Citons Estelka Gerster, Minnie Hauk, Galassi, Campanini, Del Puente, Parodi, Lablache, Foli, Marie-Roze Ravelli, Valleria et Annie-Louise Cary. *La Traviata, Carmen* (23 octobre 1878), *les Noces de Figaro, Don Juan, Rigoletto, la Flûte enchantée, Aïda, Faust, un Bal masqué, le Pardon de Ploërmel, la Somnambule, Lucie, Linda di Chamounix* et *Méphistophélès* comptèrent parmi les œuvres les plus populaires.

Adelina Patti, Sofia Scalchi, Ravelli et Galassi formèrent un quatuor d'étoiles pour la troupe d'opéra de Sa Majesté (la reine), en 1882-1883. L'Albani, faisant ses débuts dans *Faust*, le 12 mars, devint bientôt l'actrice préférée de son pays natal.

En 1883, la mode abandonna l'ancienne Académie de Musique d'Irving Place pour le nouveau et splendide Opéra métropolitain qui, à cette époque, était considéré comme dépendant « de la Haute Ville ». La nouvelle salle fut ouverte le 22 octobre, avec *Faust* chanté par Nilsson, Campanini, Navarro, Scalchi, Lablache et Del Puente. Marcella Sembrich parut aussi dans *Lucie* avec Campanini comme ténor. Campanini devint une idole.

A l'ancienne Académie, Mapleson présenta comme rivales Patti et Gerster contre Nilsson et Sembrich; c'étaient vraiment quatre merveilleuses prime donne pour chanter simultanément; mais, même après une brillante saison artistique, l'ancienne Académie était condamnée. La troupe d'opéra français de Grau avec Aimée jouait toute l'année : au printemps de cette année 1883, Théodore Thomas fit une tournée dans le pays avec Materna, Scaria et Winkelmann, donnant des « festivals Wagner » à jamais mémorables, et dans lesquels des sélections des grands drames furent chantés sous forme de concerts avec son incomparable orchestre (voir p. 3300).

Période d'opéra allemand (1884-1890).

Le nouvel Opéra métropolitain avait aussi subi de grosses pertes, et, en cette conjoncture, le docteur Léopold Damrosch présenta l'opéra allemand à l'aide d'un bon ensemble plutôt qu'avec des « étoiles ». La saison s'ouvrit par *Tannhäuser*, le 17 novembre 1884, où Anton Schott jouait le rôle du titre. Le répertoire comprenait *Fidelio, les Huguenots, Freischütz, Lohengrin, Rigoletto, Don Juan* et *la Walkyrie*, où Materna chanta Brunnhilde; Brandt, Fricka; Strauss, Sieglinde; Schott, Siegmund; Staudigl, Wotan; et Koegel, Hunding. Après la mort subite de Damrosch, en février, les dernières représentations furent dirigées par son fils Walter, qui n'avait alors que vingt-deux ans.

Il faut nous arrêter ici pour parler de l'influence qu'eut le docteur Damrosch sur le développement de l'idéal et du goût musicaux. L'organisation par ses soins d'orchestres d'oratorios et de symphonies avait fait de lui une figure de premier plan dans la vie musicale de New-York. Il eut encore plus de mérite à établir solidement l'opéra allemand qui luttait depuis longtemps pour prendre pied. Le docteur Damrosch comptait des partisans nombreux; on l'admirait comme violoniste, comme chef d'orchestre et comme compositeur. « Le secret de son succès comme chef d'orchestre, écrivait un contemporain, résidait dans la précision et la sûreté avec lesquelles il maniait le bâton, dans le beau sentiment artistique qu'il faisait agir sur les œuvres qu'il interprétait, et dans la faculté qu'il avait de faire partager ce sentiment à ceux qui étaient sous sa direction. »

Ses deux fils continuèrent son œuvre, héritant aussi du talent musical de leur mère, Hélène von

Heimburg, célèbre cantatrice de Weimar, qui fut l'une des premières à chanter Ortrude sous le bâton de Liszt.

Le Métropolitain ouvrit le 23 novembre 1885, sous la direction d'Edwin-M. Stanton, avec un nouveau chef d'orchestre, Anton Seidl (voir plus haut), élève de Wagner. *Carmen*, le 25 novembre, fit connaître Lilli Lehmann et Alvary, fils du peintre allemand Achenbach.

Le 4 janvier 1886, *les Maîtres chanteurs* furent représentés pour la première fois en Amérique, avec Emil Fischer dans le rôle de Hans Sachs, Stritt en Walther, Krauss en Eve, Brandt en Madeleine, Staudigl en Pogner, Kemlitz en Beckmesser, et Kramer en David.

Ce fut en vérité l'âge d'or de Wagner. Les chanteurs étaient frais émoulus de Bayreuth, et, sous la baguette magique de Seidl, ils exécutaient les œuvres de Wagner avec la plus grande dévotion dans l'intention et la plus grande fidélité dans l'interprétation. La radieuse Brünnhilde de la Lehmann, le noble Hans Sachs de Fischer et le pittoresque Siegfried d'Alvary ne furent jamais égalés par les interprètes ultérieurs.

A cette époque, une entreprise nouvelle et digne d'éloges fut tentée par Mrs. Jeannette, et Mr. Thurber, pour encourager une école nationale d'opéra et donner aux chanteurs américains une chance de déployer leurs talents. Les décors et les costumes étaient splendides, et Théodore Thomas fut engagé comme chef avec son superbe orchestre. On chantait les œuvres en anglais à l'ancienne Académie; mais, malgré ces belles représentations et beaucoup de protecteurs mondains, la troupe fit faillite en 1887. Le répertoire comprenait *Lohengrin, la Flûte enchantée, les Joyeuses Commères de Windsor, Orphée, la Mégère apprivoisée* (Goëtz), *le Vaisseau fantôme* et *Lakmé* de Delibes.

L'opéra allemand remporta en 1888 une série de triomphes artistiques. *La Walkyrie, Tannhäuser, Tristan et Yseult* (première fois le 1er décembre) avec la Lehmann et Niemann dans les rôles du titre, Brandt dans celui de Brangaine, Fischer en roi Marke, et Robinson dans le rôle de Kurwenal, fut accueilli avec enthousiasme. *Fidelio* passa aussi. Le 9 novembre 1887, on jouait *Siegfried* pour la première fois avec Alvary en fils des bois; ce fut le grand succès de la saison. Une belle représentation de l'*Euryanthe* de Weber, rarement donnée, eut lieu le 23 décembre, avec la Lehmann, Alvary, Brandt et Fischer dans les principaux rôles. *Le Crépuscule des dieux* fut joué pour la première fois le 25 janvier 1888, et *l'Or du Rhin* le 2 janvier 1889. Walter Damrosch alternait avec Seidl comme chef d'orchestre.

Période cosmopolite (1891-1921).

L'opéra allemand, toutefois, commençait à lasser le goût, et le monde élégant réclamait plus de variété. Aussi, de 1891 à 1897, Abbey et Grau préparèrent-ils un riche banquet d'œuvres italiennes, françaises et allemandes, avec nombre d'étoiles musicales : Jean et Édouard de Reszké, l'Albani, Scalchi, Emma Eames, la Lehmann, Carbone, la Melba, Pol Plançon, Emma Calvé, Lasalle, Lilian Nordica, Sybil Sanderson et Victor Maurel. Ce dernier captiva New-York par son interprétation d'Iago dans l'*Otello* de Verdi, et dans le rôle du titre du *Falstaff* de Verdi (4 février 1895).

Après la saison régulière, Walter Damrosch, qui avait formé la troupe Damrosch d'opéra allemand, mit une fois de plus en vedette les œuvres de Wagner; dans l'intervalle, il avait gardé le feu brûlant de sa série de conférences-récitatifs, de l'Atlantique au Pacifique, où, tout en parlant, il jouait d'une manière brillante et magistrale des passages de partitions d'orchestre. La saison commença par une remarquable représentation de *Tristan et Yseult* avec Alvary et Rosa Sucher dans les rôles des « amants contrariés par les étoiles ».

Damrosch donna une seconde saison à l'ancienne Académie, pendant laquelle il représenta pour la première fois son propre opéra, *La Lettre écarlate*, tiré du roman de Hawthorne et situé dans la Nouvelle-Angleterre; Gadski jouait l'héroïne, Hester Prynne. Son succès lui permit de donner une troisième saison, cette fois au Métropolitain. La Lehmann, Fischer et Gadski étaient les principaux chanteurs.

L'aurore du XXe siècle trouva le Métropolitain avec une brillante troupe d'étoiles et un répertoire italien, allemand et français. Peu à peu, Puccini fut en faveur; la *Tosca*, avec Ternina jouant l'héroïne, fut chantée le 4 février 1901, *Manon Lescaut* le 18 janvier 1907 (le signor Puccini étant présent), et *Madame Butterfly* le 11 février. La *Salammbô* de Reyer fut donnée le 20 mars 1901, et le *Manru*[1] de Paderewski le 14 février 1902, sous le bâton de Walter Damrosch.

Le 24 décembre 1903, *Parsifal* parut pour la première fois avec la distribution ci-après : Parsifal, Burgstaller; Kundry, Ternina; Amfortas, Anton Von Rooy; Gurnemanz, Glass; Klingsor, Gorlitz, et Titurel Marcel Journet. Hertz était le chef d'orchestre. La *Salomé* de Strauss fut chantée le 22 janvier 1906.

En 1907-1908, Gustav Mahler prit la charge de l'opéra allemand.

Le 10 décembre 1910, *La Fanciulla del West*, de Puccini, livret tiré de la pièce de Belasco, *La Fille de l'Ouest, pays de l'or*, qui traitait de la fièvre de l'or de 1849 en Californie, de mineurs, de cowboys, d'Indiens, vit, pour la première fois, le feu de la rampe; c'était le dernier opéra inspiré par la vie américaine[2].

En 1905-1906, Hammerstein ouvrit une salle d'opéra, et annonça une liste de nouveautés, comme *Thaïs* de Massenet, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Louise* de Charpentier, *le Jongleur de Notre-Dame* de Massenet, *les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach et un nouvel opéra de Victor Herbert. Au nombre des artistes on relevait les noms de Bonci, Dalmores, Renand, Ancona, Calvé, Melba, Mary Garden et Tetrazzini.

Hammerstein voulut rendre l'opéra permanent, et fut soutenu pendant un certain temps, mais, finalement, il échoua comme ses prédécesseurs l'avaient fait avant lui. Une fois de plus, il fut démontré qu'il n'y a qu'une saison régulière et qu'une salle d'opéra où la mode se plaît à étaler ses charmes et où les amateurs de musique aiment à se réunir.

C'est à la Nouvelle-Orléans que se créa le centre de l'opéra français en Amérique, vu que la population de « la Ville du Croissant » était surtout française. En 1791, une troupe de comédiens français

1. Voir l'analyse de Krehbiel dans *Chapters of Opera* (New-York, 1909), p. 313-317.

2. Voir *Musical America*, 17 décembre 1910, et *Le Ménestrel* (1912), p. 163.

s'établit à la Nouvelle-Orléans, et donna pendant vingt ans des représentations, y compris des opéras.

Le *Barbier de Séville* de Paisiello fut joué en 1810 et en 1813.

John Davis, arrivant de Saint-Domingue, bâtit le Théâtre d'Orléans, comme centre spécial de l'opéra à la Nouvelle-Orléans, théâtre qui fut aménagé avec les plus récents perfectionnements scéniques et mécaniques alors en vogue en Europe. Les opéras y furent donnés en français trois soirs par semaine pendant quatre ans, jusqu'à la destruction de la salle par un incendie. Sur ses cendres, une salle nouvelle et encore plus belle s'édifia pour le prix de 180.000 dollars, grosse somme à cette époque. Ce fut le plus beau théâtre d'Amérique. Son ouverture eut lieu en 1819.

Le Théâtre d'Orléans devint le centre spécial de l'opéra français, et, chaque année, une troupe splendide venue de Paris donnait de belles représentations d'opéras de Mozart, Rossini, Spontini, Méhul, etc., tous interprétés dans le grand style.

Le Théâtre d'Orléans fut remanié en 1845 pour recevoir 1.344 personnes; un incendie le détruisit en 1866.

En 1859, M. Boudousquié, en formant l'Association de l'Opéra de la Nouvelle-Orléans, créa sur les rues Bourbon et de Toulouse, un nouvel édifice qui s'ouvrit le 1er décembre 1859, avec *Guillaume Tell*. L'Opéra de la Nouvelle-Orléans atteignit le comble de sa renommée pendant les quelques années qui précédèrent la guerre civile. Ritter dit avec beaucoup de vérité :

« La Nouvelle-Orléans fut la première grande ville de l'Union à introduire et à établir solidement des saisons régulières d'opéra, marque à la fois d'une haute civilisation et d'un amour de l'art musical qu'on ne saurait simuler; mais la vieille époque créole est finie. Les dames imposantes, les vieillards courtois, les jeunes étourdis polis et les demoiselles ensorcelantes dont les yeux noirs étincelants surpassaient l'éclat des diamants, toujours parées d'élégantes toilettes, tous, jusqu'au dernier, ont quitté le théâtre pour n'y jamais revenir. Depuis la guerre, l'opéra brille d'une splendeur intermittente, mais toujours avec des conséquences désastreuses pour les différents directeurs qui ont essayé honnêtement de faire revivre son ancien renom. »

V

COMPOSITEURS

Les trois meilleurs compositeurs américains sont Francis Hopkinson, James Lyon et William Billings. Il a été question plus haut de ce dernier.

Francis Hopkinson (1757-1791), né à Philadelphie, était poète, « patriot », compositeur, satiriste, musicien et inventeur, ami de Washington, de Jefferson et de Franklin, membre du Congrès continental et signataire de la *Déclaration d'Indépendance*. C'était un homme fortuné et bien posé, et un grand ami de Joseph Bonaparte, lorsque ce dernier habitait *Point Breeze*, New-Jersey. Il conseilla une nouvelle manière d'insérer les becs de plume dans les marteaux des épinettes de Broadwood, à Londres, laquelle aboutit à un arrangement de liège-velours recouvert de cuir. Hopkinson écrivit *The battle of the kegs* (le combat des barillets), poème humoristique, et, en 1784, il publia un livre de sept chansons dédiées au général Washington. L'une d'elles, intitulée *My days have been so wondrous free* (Mes jours sont si merveilleusement libres), écrite en 1759, peut être considérée comme la première composition américaine, si nous pouvons en croire Fr. Hopkinson, qui disait : « Si petite que soit la réputation que je tirerai de cet ouvrage, on ne pourra me refuser l'honneur d'avoir été le premier Américain de naissance à produire une composition musicale. »

James Lyon (1735-1794) fut un psalmodiste du même type de musiciens que Billings, mais avec plus d'instruction, car il était gradué de Princeton. Il devint ministre presbytérien et chef de chœurs, et publia une collection d'airs de psaumes appelée *Urania* (1761), avec douze pages d'instructions pour l'école de chant qu'il dirigeait à Philadelphie.

Joseph Hopkinson (1770-1842), fils de Francis, gradué de l'Université de Pensylvanie et jurisconsulte célèbre, fut l'auteur de *Hail, Columbia* (Salut, Colombie) mis en musique par un musicien allemand et longtemps connu sous le nom de la *President's march* (Marche du Président).

Après Billings, le docteur Lowell Mason (1792-1872), né à Medfield, Massachusetts, où s'établirent ses ancêtres anglais, vient en bon rang. A l'âge de seize ans, ce jeune homme, fils de ses œuvres, conduisait le chœur d'une église de village et enseignait le chant. Allant se fixer à Savannah, Géorgie, pour travailler dans une banque, il étudia la musique pendant ses heures de loisir avec F.-L. Abel, et, quand il revint à Boston en 1826, il fut fait président de la Société Haendel et Haydn. En 1832, il s'associa avec George Wells pour l'enseignement du système de Pestalozzi et fonda avec lui l'Académie de musique de Boston. En 1852, il fit un second voyage en Europe pour étudier la musique et les méthodes d'enseignement, publia *Musical letters from abroad* (Lettres musicales de l'étranger, 1853), et acheta à Darmstadt la belle bibliothèque musicale de Pink, qu'il légua avec sa propre collection à l'Université d'Yale. Les vingt dernières années de sa vie se passèrent à New-York. L'Université de New-York lui octroya le grade de Docteur en musique, en 1855. Son énergie à développer l'amour et la connaissance de la musique lui valut un grand nom dans les annales de la musique américaine. Son fils William (voir plus loin) nous raconte qu'il arrangea d'abord un recueil composé de sélections des *Sacred melodies* (Mélodies sacrées) de William Gardiner, auxquelles il ajouta quelques-unes de ses propres compositions, et que le docteur G.-K. Jackson les fit éditer sous le titre de *Boston Händel and Haydn Society collection of music* (Recueil de musique de la Société Haendel et Haydn de Boston) (1822). Naturellement, avec un tel titre-patronage, le livre se vit bien accueilli des chœurs d'églises et des écoles de chant de toute la Nouvelle-Angleterre. « Quelques-uns des airs d'hymnes de mon père, ajoute son fils, sont devenus célèbres. On a dit que son hymne des missionnaires, *From Greenland's icy mountains* (Des montagnes glacées du Groënland), a été chanté en plus de langues qu'aucun autre air sacré. Au nombre des nombreuses mélodies populaires qu'il composa se trouvent : *Boylston, Hebron, Olivet* et *Bethany;* l'un de ses recueils de mélodies sacrées lui rapporta plus de 100.000 dollars de droits d'auteur. C'est grâce à ses efforts, et ils furent énergiques, que la musique put s'introduire dans les écoles publiques de Boston. Les semences qu'il

répandit alors portent encore des fruits. Par ses soins, une activité musicale se dessina à Boston et poursuivit son développement. Tandis que le docteur Samuel-G. Howe était occupé à organiser l'Institut Perkins pour les aveugles, en 1832, à sa requête mon père imagina pour eux un système d'instruction musicale. La différence entre Boston et New-York comme centres musicaux est due en grande partie à mon père. Il fit de Boston une cité musicale qui se développe d'elle-même, tandis que New-York a reçu sa culture musicale du dehors. »

Un autre pionnier parmi les musiciens fut WILLIAM BACHELDER BRADBURG (1816-1868), natif du Maine et fils d'un directeur de chœurs et maître de chant. En 1830, sa famille s'établit à Boston et lui fit donner des leçons d'orgue. De 1840 à 1847, il enseigna la musique à New-York, et, en 1847-1849, il était à Leipzig, étudiant sous Hauptmann, Moscheles et Böhme. De retour en Amérique, il se consacra à l'enseignement, à la composition et à la direction de festivals, commençant déjà à être populaire. En 1854, il se mit à fabriquer des pianos; sa maison existe toujours. Son nom est associé à celui de Lowell Mason et de George-F. Root; il était le grand guide des fidèles en matière de musique d'église. Bradburg publia plus de cinquante recueils de musique de 1841 à 1867 : *Fresh Laurels* (Nouveaux Lauriers), *The Jubilee* (Le Jubilé), *The Golden Series* (La Série d'or), etc., eurent une vente immense. Son *Saviour like ashepherd leadus* (Sauveur, conduisez-nous comme un pasteur), dans un recueil pour l'Ecole du dimanche appelé *Oriola* (1859), bon spécimen de sa manière, témoigne d'une harmonie à l'unisson et de l'influence du choral allemand. Il écrivit aussi deux cantates, *Esther* et *Daniel.*

GEORGE-F. ROOT (1820-1895). (Voir p. 3263.)

GEORGE-FREDERICK BRISLOW (1825-1898), fils d'un violoniste et chef d'orchestre anglais bien connu à New-York, tint le violon à la Société philharmonique de New-York, fut chef d'orchestre de la Société harmonique et ensuite de l'Union Mendelssohn. Il fut aussi organiste dans plusieurs églises de New-York. Il écrivit un opéra, *Rip Van Winkle*, joué à New-York en 1855, deux oratorios, une cantate : *The Great Republic* (La Grande République), avec orchestre (1880), cinq symphonies, deux ouvertures, deux quatuors à cordes, des antiennes et des chansons.

STEPHEN-COLLINS FOSTER (1826-1864), auteur de chansons. (Voir p. 3261.)

SEPTIMUS WINNER (1827-1902), auteur de chansons, *Alice Hawthorne.*

WILLIAM MASON (1829-1908) naquit à Boston et y fut instruit par son père, le docteur Lowell Mason (Voir plus haut). Il étudia aussi en Allemagne sous Moscheles, Hauptmann, Richter et Liszt, et en 1855 il s'établit à New-York, où il devint l'un des professeurs de piano les plus appréciés. On lui doit plusieurs innovations, telles que l'application de formes rythmiques aux exercices de doigts, et il publia plusieurs livres de pédagogie, comprenant *Touch and technic* (Toucher et technique), et *Mason's piano technics* (Technique du piano par Mason). Parmi de nombreuses compositions de lui pour le piano, qui sont classiques par la forme et le sentiment, nous citerons : *Amitié pour moi*, op. 4, *Silver Spring* (Printemps d'argent), op. 6, *Ballade in B* (Ballade en *si*), op. 12, *Spring dawn* (Aurore de printemps), *Mazurka caprice*, op. 20, *Toujours*, valse, *Monody in B flat* (Monodie en *si* bémol), op. 13, *Rêverie poétique*, op. 24, et *Berceuse*, op. 34. Il écrivit aussi une *Serenata* (Sérénade) pour piano et violoncelle. Ses *Memories of a musical life* (Mémoires d'une vie musicale) (New-York, 1901), agréablement écrits, donnent des aperçus sur les célébrités des deux côtés de l'Atlantique. Avec Carl Bergmann, il organisa un quatuor pour donner des concerts de musique de chambre, quatuor qui devint célèbre sous le nom de quatuor Mason et Thomas. Les membres en étaient Théodore Thomas, Joseph Mosenthal, George Matka, Bergmann (plus tard Bergner). Cet organisme eut beaucoup d'influence sur le développement du goût musical à New-York. Yale donna en 1872 le grade de docteur en musique à Mason.

Son élève WILLIAM-H. SHERWOOD (1854-1911), qui étudia aussi sous Deppe et Liszt, devint pianiste de concert et professeur à Boston et à Chicago. Il fonda une école de musique d'été à Chautauqua. Ses œuvres comprennent deux *Suites.*

Un autre éducateur, RICHARD HOFFMANN (1831-1900), Anglais de naissance, s'établit en 1850 à New-York, où il se montra professeur et pianiste éminent jusqu'à sa mort. Outre de nombreuses transcriptions, il écrivit une danse cubaine intitulée *Chici Pipi Nini*, et qui fut longtemps en faveur dans les salons.

LOUIS-MOREAU GOTTSCHALK (1829-1869), né de père anglais et de mère créole, à la Nouvelle-Orléans, Louisiane, fut envoyé à l'âge de treize ans à Paris, où il étudia le piano sous la direction de Charles Hallé et de Stamaty et la composition avec Maleden. Son jeu fut l'objet de grands éloges de la part de Chopin. Rapportant en Amérique sa merveilleuse virtuosité juste après la tournée de Thalberg, en 1855-1856, Gottschalk entra d'un bond dans la faveur populaire; son jeu, comme le chant de Jenny Lind, restait dans la mémoire de tous ceux qui l'entendaient. Il a dû jouer beaucoup à la manière de Chopin. Il possédait une technique extraordinaire, un extérieur, un tempérament et des sentiments agréables, savait exécuter des roulades et des trilles pétillants et étincelants, et produire des giboulées de notes en gouttes de rosée, puis se détourner de ces effets éblouissants pour faire un tendre appel à l'auditoire fasciné par une simple mélodie, simplement jouée, qui allait droit au cœur. Gottschalk était toujours en plein vol. Chargé de décorations royales, il revint en Amérique pour enchanter ses compatriotes. Grand favori en Espagne, à Cuba et dans l'Amérique du Sud, il mourut à Rio-de-Janeiro.

« La hardiesse, le brillant et l'originalité de son jeu éblouissent et étonnent à la fois, et la naïveté enfantine de ses caprices souriants, la charmante simplicité avec laquelle il rend les choses simples, semblent appartenir à une autre individualité, distincte de celle qui marque sa tonnante énergie. » Voilà ce qu'écrivait Berlioz sur Louis Gottschalk, avec qui il était associé pour une tournée de concerts; il avait là, par conséquent, une excellente occasion de juger de ses capacités. Le sang créole de Gottschalk lui permettait de saisir l'atmosphère de la Louisiane semi-tropicale et la cadence des curieux rythmes créoles. Des idées de rag-time se trouvent dans son *Banjo*, sa *Pasquinade* et ses *Ojos Creollos*. Son *Last Hope* (Dernier Espoir), sou *Dying Poet* (Poète mourant), ses *Murmures éoliens* sont si faibles au point de vue mélodique et brodés avec un tel excès qu'ils sont depuis longtemps passés à l'oubli, quoique, du vivant de Gottschalk, ils fussent joués par tous les pianistes américains.

Gottschalk écrivit 90 morceaux pour son instrument; leur vogue tint beaucoup à la manière charmante dont il jouait, car il en faisait ressortir la délicatesse, le brillant et la chaude couleur espagnole si caractéristique. *Le Bananier*, qui le rendit célèbre à l'âge de seize ans, *la Bamboula, les Follets,* polka brillante, les *Colliers d'or,* mazurka, *Jota Aragonaise, Souvenirs d'Andalousie* et *The Last Hope* (Le dernier espoir) furent au nombre de ses œuvres les plus populaires. Gottschalk écrivit aussi deux opéras, *Charles IX* et *Isaura de Salerno* (jamais représentée), deux symphonies pour orchestre, *la Nuit des Tropiques* et *Montevideo,* une *Gran Marcha,* dédiée à l'empereur du Brésil, et une *Tarentella* pour piano et orchestre.

La meilleure biographie de Gottschalk est de Luis-Ricardo Fors (La Havane, 1880). La *Life and Letters* (Vie et Lettres), due à Octavia Hensel (Boston, 1879), et les *Notes of a pianist* de R.-E. Petersen (Philadelphie, 1881) contiennent des choses intéressantes. « Je crois, écrit Mr. George-P. Upston, de Chicago, que notre pays n'a jamais reçu du ciel un aussi grand génie musical que Louis Gottschalk. Il était foncièrement original. Sa musique ne ressemblait à aucune autre. Presque tous les pianistes sont des plagiaires. Gottschalk était original, parce qu'il écrivait d'après sa nature intime. Parcourez ses compositions, le *Printemps d'Amour, Murmures éoliens,* la *Colombe,* la *Banjo Fantasia* (Fantaisie sur le Banjo), son inimitable *Berceuse,* le *Chant du soldat,* le *Last Hope* (Dernier Espoir), la *Marche de nuit,* les *Ojos Creollos,* les *Souvenirs d'Andalousie,* sa ballade *Sérénade,* le *O mon charmant caprice* et son splendide mécanisme de l'*Ouverture de Guillaume Tell,* ou les petits bijoux de valses et de polkas qu'il publia sous le pseudonyme familier de *Seven Octaves* (Les sept octaves), et voyez si vous en pouvez trouver les motifs autre part dans tout le royaume de la musique. Il était aussi personnel que Chopin et aussi rêveur et aussi suggestif que Robert Franz. Et quelle technique il avait! Ses roulades sont comme le bouillonnement de l'eau, ses octaves aussi claires et aussi nettes que les feux d'un diamant, et son toucher la pureté même. Sous la magie de ses longs doigts délicats, le piano chantait comme un riche soprano. Il avait par nature le sang foncièrement chaud, rêveur, absorbé et fougueux. Ses meilleures compositions naquirent à la chaude haleine des climats méridionaux, et tout ce qu'il écrivit dans les zones tempérées n'était que des réminiscences et des regrets de ces régions. »

Henry-Clay Work (1832-1884). (Voir p. 3263.)

H.-P. Danks (1834). (Voir p. 3264.)

Benjamin-Johnson Lang (1837-1909), né à Salem, Massachusetts, étudia avec son père à Boston, et ensuite avec Liszt. Il fut organiste dans beaucoup de grandes églises de Boston, y compris King's Chapel, et à la Société Haendel et Haydn, dont il devint chef d'orchestre comme successeur de Zerrahn, en 1895. Pianiste, organiste, professeur, chef d'orchestre et organisateur, Mr. Lang eut une place en vue à Boston pendant un tiers de siècle. Il écrivit des symphonies, de la musique de chambre, de la musique d'église, des morceaux de piano et des chansons.

Dadley Buck (1839-1909), né à Hartford, Connecticut, est l'un des premiers compositeurs américains qui se firent sérieusement connaître. Il fut l'élève de W.-J. Babcock, et, au Conservatoire de Leipzig, de Plaidy et de Moscheles (piano), de Hauptmann (composition) et de Rietz (instrumentation), puis, à Dresde, de Schneider. Il passa l'année 1861-1862 à Paris, et devint organiste à Boston, Hartford et Chicago. En 1875, il fut organiste du Festival de Mai à Cincinnati, puis seconda Théodore Thomas aux concerts du jardin de Central Park. On le rencontre encore comme organiste à Brooklyn et comme directeur du Club Apollo. Son influence pédagogique fut énorme, et ses livres d'enseignement pour l'orgue eurent une grande vogue. Il écrivit beaucoup de morceaux d'orgue, dont les deux sonates, op. 22 et op. 77, et sa *Triumphal March,* op. 26, sont les meilleurs. Il publia 18 *Pedal phrasing studies* (Études pour l'emploi des pédales) (deux livres), op. 28, l'*Organist's Repertoire* (avec A.-P. Warren), et plusieurs livres y compris *The Influence of the Organ in History* (l'Influence de l'Orgue dans l'Histoire) (1882). Sa cantate *Centennial Meditation of Columbus* (Méditation pour le centenaire de Christophe Colomb) fut jouée à l'Exposition du Centenaire, de 1876, à Philadelphie, sous le bâton de Théodore Thomas, avec un orchestre de deux cents musiciens et un chœur de mille artistes, en mai 1876. Citons parmi ses cantates : *Hymn to music, The Light of Asia* (La Lumière de l'Asie), *The Golden Legend* (La Légende dorée), *Easter morning* (Le matin de Pâques), *The 46 th Psalm* (Le Psaume 46) et *The christian Year* (L'Année chrétienne) (cinq cantates). Sa musique vocale comprend encore : *King Olaf's Christmas* (La Noël du roi Olaf), *The Nun of Nidaroz* (La Nonne de Nidaroz), *Voyage of Columbus* (La Traversée de Christophe Colomb), *Paul Revere's Ride* (La Chevauchée de Paul Revere) et *Chorus of spirits and hours* (Chœur d'esprits et d'heures) du *Promethevs Unbound* (Prométhée déchaîné) (Shelley). Un opéra-comique, *Descret,* sur un sujet mormon, parut en 1880, et Buck écrivit aussi un opéra, *Serapis,* une ouverture symphonique, *Marmion* (1880), une chansonnette et un boléro pour violon et orchestre, un *Rondo caprice* et un *Scherzo caprice* pour piano, *Midsummer Fancies* (Imaginations de la Saint-Jean) et *Winter pictures* (Tableaux d'hiver) pour piano, ainsi que de nombreuses chansons.

John-Knowles Paine (1839-1906), né à Boston, Massachusetts, fut élève de Kretschmar à Portland et de Haupt, Wieprecht et Pischner à Berlin. Après une tournée heureuse en Allemagne, il s'établit à Boston en 1862. Nommé professeur de musique à l'Université Harvard, il occupa la première chaire de musique dans une faculté américaine. De 1862 à 1882, il était organiste de Harvard; en 1890, Yale lui donna le grade de Docteur en musique. Sa *Mass in D* (Messe en *ré*) fut jouée par l'Académie de chant de Berlin, en 1867; son oratorio de *Saint-Peter* (Saint-Pierre) fut exécuté à Portland et par la Haendel et Haydn de Boston, en 1873. Le Festival de Cincinnati de 1888 comportait le *Song of Promise* (Chant de Promesse), cantate, et la mise en musique de l'Ode de Whittier parut à l'Exposition du centenaire de Philadelphie, en 1876, tandis qu'une *Columbus March and Hymn* (Marche et Hymne de Christophe Colomb) figurait à l'Exposition universelle de Colombie, en 1893, et qu'un *Hymn of the West* (Hymne de l'Ouest), poème d'Edmund-Clarence Stedman, était chanté à l'Exposition de Saint-Louis de 1904. Son opéra *Azara* ne vit jamais le feu de la rampe, quoique la partition de chant eût été publiée (1901). Les autres compositions du docteur Paine comprennent une *Symphony in C minor* (Symphonie en *ut* mineur) (1876) et une *Spring*

Symphony in A (Symphonie de printemps en *la*) (1880) que Théodore Thomas inséra toutes deux dans son répertoire; *An Island Fantasy* (Une Fantaisie insulaire), poème symphonique (1882); une ouverture de *Comme il vous plaira; la Tempête*, poème symphonique; trois cantates : *Phœbus Aine* (Lever de Phébus) (Drummond), *The Realm of Fancy* (Le Royaume de la Fantaisie) (Keats), *La Nativité* (Milton), destinée au Festival Haendel et Haydn de 1883, et de la musique de circonstance pour une représentation à l'Université d'Harvard d'*Œdipe roi* (1881) et pour les *Oiseaux* d'Aristophane (1901).

Stephen-Albert Emery (1841-1891), né dans le Maine, étudia à Portland, Maine, sous H.-S. Edwards, à Leipzig sous Plaidy, Richter et Hauptmann, et à Dresde sous Fritz Spindler. A son retour à Boston, il enseigna au Conservatoire de la Nouvelle-Angleterre depuis 1867, et lors de la fondation de la Faculté de musique de l'Université de Boston, il devint professeur de contrepoint et d'harmonie. Il publia des sonatines et autres morceaux de piano, des quatuors à cordes, des mélodies vocales, des chansons à plusieurs voix et des traités.

George-Elbridge Whiting (1842), né à Holliston, Massachusetts, se rendit de bonne heure célèbre comme virtuose sur l'orgue. Organiste à Hartford et à Boston, il étudia avec G.-W. Morgan à New-York et avec Best à Londres. A son retour en Amérique, il devint organiste de Saint-Joseph, Albany, et fut ensuite directeur de musique à King's Chapel, Boston, pendant cinq ans. Puis, de nouveau, à l'étranger, il étudia l'harmonie avec Haupt et l'orchestration avec Radecke. De retour à Boston, il devint principal professeur d'orgue au Conservatoire de musique de la Nouvelle-Angleterre, où nous le retrouvons en 1882, après trois années passées comme professeur d'orgue au collège de Musique de Cincinnati dont Théodore Thomas était directeur. La longue liste de ses compositions comprend : *Symphony in C* (Symphonie en *ut*), *Suite in E* (Suite en *mi*) pour orchestre, *Henry of Navarre*, chœur de chanteurs et orchestre, *Mass in C minor* (Messe en *ut* mineur) pour soli, chœur, orgue et orchestre, *Mass in E minor* (Messe en *mi* mineur) pour soli, chœur, orgue et orchestre, *Dream pictures* (Peintures de rêve), cantate, exécutée en 1876, *Te Deum in C* (Te Deum en *ut*), Services de Vêpres, *Midnight* (Minuit), cantate pour quatre voix de solistes avec solo de piano, *The Golden Legend* (La Légende dorée), cantate, *The Tale of the Viking* (Le Conte du Viking), cantate, *Piano concerto in D minor* (Concerto piano en *ré* mineur); *Allegro brilliant* pour orchestre, *Suite* pour violoncelle et piano, op. 58, *Overture* (Ouverture) pour orchestre de la *Princesse* de Tennyson, *March of the Monks of Bangor* (Marche des Moines de Bangor), chœur de chanteurs et orchestre, op. 40, *Free Lances* (Lances libres) pour chœur de chanteurs et musique militaire, et beaucoup de morceaux d'orgue. Il écrivit un opéra en un acte, *Lenora* (1893).

William-Wallace Gilchrist (1846-1916), né à Jersey City, New-Jersey, élève de H.-A. Clarke à l'Université de Pensylvanie, organiste, maître de chœurs, puis professeur à Philadelphie et chef d'orchestre de diverses sociétés, remporta un prix au Festival de Cincinnati, en 1882, avec son *Psalm XLVI* (Psaume 46) pour soli, chœur et orchestre, et un autre avec sa *Autumn Dreaming* (Rêverie d'automne) au Glee Club Mendelssohn, en 1880. Ses œuvres comprennent *The Rose*, cantate (1887), et beaucoup de chansons.

Frederick-Grant Gleason (1848-1903) naquit à Middletown, Connecticut. D'abord élève de Dudley Buck, il travailla au Conservatoire de Leipzig, avec Moscheles, Plaidy, Lobe et Richter; à Berlin, avec Lœschorn, Weitzmann et Haupt, et, à Londres, avec Beringer. Après avoir joué de l'orgue dans différentes grandes villes d'Amérique, il s'établit à Chicago en 1877, où il mourut. Ses œuvres comprennent les opéras *Otto Visconti* et *Montezuma;* les cantates *Culprit Fay* (La Fée coupable) et *God our Deliverer* (Dieu notre libérateur), *Auditorium Festival Ode* (L'Ode pour le Festival de l'Auditorium), cantate symphonique pour chœur et orchestre, *Edris*, poème symphonique, des chansons à plusieurs voix et de la musique d'église.

Arthur-William Foote (1853), né à Salem, élève de B.-J. Lang, S.-A. Emery et J.-K. Paine, a été, depuis 1878, organiste de la première Eglise Unitarienne, à Boston. Ses nombreuses œuvres comprennent : *On the mountains* (Sur les montagnes), ouverture; *Francesca de Rimini*, prologue symphonique; un concerto de violoncelle; *Farewell of Hiawatha* (Adieux de Hiawatha), chœur de chanteurs et orchestre; *Wreck of the Hesperus* (Le Naufrage de l'Hespérus), chœur mixte et orchestre; *Skeleton in armor* (Squelette sous l'armure), chœur mixte et orchestre; *Suite* pour instruments à cordes, en *mi* mineur; deux *Quatuors à cordes; Sonate* pour violon et piano en *sol* mineur; des quatuors pour chanteurs; des quatuors pour chanteuses; des duos pour chant; environ 30 morceaux de piano, y compris deux suites, et environ 40 chansons.

Arthur Bird (1856), né à Cambridge, Massachusetts, étudia à Berlin sous Haupt, Lœschorn et Rohde en 1875-1877, puis, de retour en Amérique, enseigna à Halifax, Nova, Scotia, où il fut organiste. En 1881, il étudia de nouveau à Berlin, et, en 1885-1886, s'en fut à Weimar avec Liszt. Un concert donné à Berlin en 1886 ayant remporté un grand succès, Bird se fixa à Grünewald, faubourg de cette ville. Sa *Sérénade* pour instruments à vent gagna le prix Paderewski à New-York, en 1902. Mr. Bird a composé aussi une *Symphonie en la*, trois *Suites* pour orchestre, un opéra-comique, *Daphné* (1897), un ballet, *Rübezahl*, et beaucoup de morceaux de piano.

George-Whitfield Chadwick (1854), l'un des grands compositeurs américains, naquit à Lowell, Massachusetts, étudia l'orgue sous Eugène Thayer à Boston, à Leipzig sous Reinecke et Jadassohn, et à Munich sous Rheinberger. Son morceau de concours, une ouverture, *Rip Van Winkle*, fut repris à un concert de la Haendel et Haydn à Boston en 1880. Il devint organiste de l'Eglise indépendante du Sud à Boston, et professeur d'harmonie, de composition et d'instrumentation au Conservatoire de Musique de la Nouvelle-Angleterre, dont il fut nommé directeur en 1897. Pendant bien des années il dirigea les festivals de Worcester, et aussi ceux de Springfield, Massachusetts.

« Il a composé, écrit Henry-E. Krehbiel, dans tous les genres, grands et petits; les petits comprennent trois symphonies, six ouvertures, huit œuvres chorales avec orchestre, sept morceaux de chambre, environ 50 chansons, quelques morceaux de piano et d'orgue pour voix d'hommes et de femmes, et un traité d'harmonie. »

Quoiqu'il ait donné des titres à ses ouvertures de concert, Mr. Chadwick n'a pas une foi aveugle dans la musique à programme. Il a l'esprit critique et

conservateur, et ses compositions se coulent surtout dans la forme classique. Son drame lyrique *Judith* utilise grandement le procédé moderne des phrases types ou « leitmotifs ». Dans sa *Symphonie en fa* et son *Quatuor en mi mineur*, on trouve des traces d'une expression idiomatique qui, depuis le séjour du docteur Dvŏrák aux Etats-Unis, a fait l'objet de discussions plus ou moins approfondies comme caractère distinctif possible d'une Ecole de composition américaine. Ses œuvres comprennent : *Symphonie en ut majeur*, *Symphonie en si bémol majeur*, *Symphonie en fa majeur*, *Rip Van Winkle*, ouverture (1879), *Thalia*, ouverture (1882), *The Miller's daughter* (La Fille du meunier), ouverture (1884), *Melpomène*, ouverture (1886), *Adonais*, ouverture élégiaque (1899), et *Euterpe*, ouverture de concert, *Sérénade* en *fa* pour orchestre (1890), *Prélude pastoral* pour orchestre (1891), *Suite en la* pour orchestre (1896) et *Sinfonietta* en *ré* pour orchestre. Ses œuvres chorales sont : *The Viking's last voyage* (La dernière traversée du Viking) (1880), *Dedication Ode* (Ode dédicatoire) (1883), *The Pilgrims* (Les Pèlerins) (1888), *Lovely Rosabella* (La charmante Rosabelle) (1889), *Phœnix expirans* (1891), *Columbian Ode* pour l'inauguration de bâtiments à la Foire universelle de Chicago (1893), *Lily Nymph* (1895) et *Ecce jam noctis* pour la Collation des grades à la Yale (1897). Il a écrit aussi : *The quiet Lodging* (Le Logis paisible), opérette (1892), *Tobasco*, opéra-comique (1893), et *Judith*, drame lyrique chanté au festival de Worcester en 1900.

John-Philip Sousa (1856), né à Washington, exprime le véritable esprit américain. On l'appelle « le roi de la Marche », et *Washington Post*, *Liberty Bell* (Cloche de la liberté), *High school Cadets* (Cadets de l'Ecole supérieure), *Stripes for ever* (Vive la Bannière étoilée), *King Cotton* (Le Roi Coton), *Manhattan Beach* (La Grève de Manhattan), *Stars and the sea* et *Imperial Edward* lui valurent gloire et fortune. Qu'il soit vrai ou non qu'il écrive, comme on l'a prétendu, le métronome battant à cent vingt à la minute, ses compositions possèdent une vitalité et une individualité qui les mettent tout à fait à part des autres du même genre, et tout le monde reconnaît une « Marche de Sousa », sans que le nom de l'auteur soit annoncé. Les critiques américains s'accordent à dire que ces marches « sont sans aucun doute les morceaux les plus typiques qu'ait produits ce pays, car elles sont en vérité profondément imbues de l'esprit américain ». Sousa, plus que tous les autres, a donné la vraie cadence martiale; sa musique porte aussi la marque de son individualité distincte, et, pratiquement, il a révolutionné la musique de marche. Aucun autre compositeur, pas même Johann Strauss, n'a atteint une popularité aussi mondiale que Sousa. Ses œuvres se sont vendues à des milliers de corps de musique, rien qu'aux Etats-Unis, et ont été entendues dans toutes les parties du monde civilisé. On a dit avec à-propos que les marches de Sousa renferment toutes les nuances de la psychologie militaire, le pas allongé à l'unisson, la prise du mousquet, l'orgueil du régiment et l'*esprit de corps*. Elles ont aussi servi de musique de danse, et le two-step a été aussitôt mis en vogue par elles.

Sousa est natif de Washington, district de Colombie, où son père était exilé politique espagnol. Sa mère était Allemande. De bonne heure, il dirigea une troupe de théâtre, joua lui-même des rôles de ménestrels nègres, et faisait partie de l'orchestre d'Offenbach, avec lequel il parcourut les Etats-Unis. Il apprit donc, par une expérience étendue, à connaître le caractère et le goût du public américain d'un océan à l'autre. De 1880 à 1892, il fut chef d'orchestre de la *Marine Band* des Etats-Unis, qu'il amena à un haut degré d'excellence. En 1892, il forma une musique à lui, avec laquelle il fit le tour du monde. En outre de ses marches, Sousa a écrit trois suites pour orchestre, un poème symphonique, *Chariot Race* (La Course des Chars) (suggéré par le *Ben-Hur* de Wallace), et plusieurs opéras : *El Capitan*, *The Smugglers* (Les Contrebandiers), *Queen of Hearts* (La Reine de Cœur), *le Charlatan*, *Désirée*, etc. Il arrangea aussi en « pot-pourri » des *Airs nationaux, patriotiques et typiques* de tous les pays.

Edgard-Stillman Kelley (1857), né à Sparte, Wisconsin, étudia à Chicago sous Clarence Eddy et Ledochowski, et à Stuttgart sous Seifrig, Krüger, Speidel et Finck. De retour en Amérique, il s'établit à San-Francisco et se livra à l'étude de la musique chinoise, qu'il utilisa avec avantage dans sa *Suite Aladdin*, op. 10, où il introduisit des motifs chinois. Chef d'orchestre en 1890 d'une troupe d'opéra-comique, il remporta un succès à Boston en 1892, avec son opéra *Puritania*.

Mr. Kelley a aussi écrit de la musique de circonstance sur *Macbeth*, pour orchestre et chœur, op. 7, de la musique de circonstance sur la pièce de *Ben-Hur*, op. 17, pour orchestre, chœur et soli, un quintette avec piano, un thème original avec variations pour quatuor à cordes, une *Wedding Ode* (Ode nuptiale), op. 4, pour ténor solo, chœur de chanteurs et orchestre; des chansons et des morceaux de piano.

Bruno-Oscar Klein (1858-1911), né à Osnabruck, Hanovre, était fils et élève de Carl Klein, de cette ville. Il étudia à Munich, donna des concerts en Amérique, en 1878, et s'établit à New-York, en 1883, où il fut professeur principal au couvent du Sacré-Cœur, de New-York, organiste à Saint-François-Xavier et professeur de contrepoint et de composition au Conservatoire national de musique, de New-York. Il fit une tournée de concerts en Allemagne en 1894-1895. Ses compositions comprennent : *Kenilworth*, grand opéra, représenté à Hambourg en 1895, une sonate pour piano et violon, des morceaux de piano et des chansons.

Frank Van der Stucken (1858), né à Fredericksburg, Texas, de parents belges et allemands, avec lesquels il retourna à Anvers à l'âge de huit ans; dans cette ville, il travailla avec Benoît. Il fut aussi élève de Reinecke et se concilia l'intérêt de Liszt et de Grieg. Après avoir dirigé un orchestre de théâtre à Breslau, il fut appelé en 1884 à la direction de la Société Arion, à New-York, où il resta jusqu'en 1895. Ensuite, il devint directeur du Collège de musique de Cincinnati et chef de l'orchestre de cette ville. En 1906, il succéda à Théodore Thomas comme directeur des Festivals de Mai à Cincinnati. Outre des chansons, Mr. Van der Stucken a composé de la musique sur la *Tempête* de Shakespeare, *Vlasda*, opéra, et deux poèmes symphoniques, *Pax triumphans* et *William Ratcliffe*.

Harry-Rowe Shelley (1858), né à New-Haven, Connecticut, est un élève de Stœckel de l'Université Yale, de Dudley Buck, de Vogrich et de Dvŏrák à New-York. Après une longue carrière d'organiste à New-York, il est devenu professeur au Collège Métropolitain de cette ville. Ses œuvres pour orgue sont nombreuses et comprennent cent intermèdes. Il a

composé aussi *Inheritance divine* (L'Héritage divin), cantate pour soli, chœur et orchestre; *Vexilla Regis*, cantate exécutée à New-York en 1891; un *Te Deum*, deux symphonies, *Souvenir de Baden-Baden*, suite pour orchestre; *Danse of the Egyptian maidens* (Danses des jeunes Egyptiennes), piano; *Roméo et Juliette*, drame lyrique musical; *Santa Claus* (Saint-Nicolas), intermède lyrique, et une symphonie en *mi* majeur.

PAUL DRESSER (1859-1905). (Voir p. 3265.)

GERRIT SMITH (1859-1912), né à Hagerstown, Maryland, prit ses grades au Collège Hobart, étudia au Conservatoire de Stuttgart, avec Haupt et Rohde à Berlin, et travailla aussi l'orgue avec S.-P. Warren à New-York. Organiste à Saint-Paul, de Buffalo, à Saint-Pierre, d'Albany, il devenait, en 1885, organiste et maître des chœurs de South Church, de New-York. Il fut aussi professeur au séminaire de l'Union théologique et président de la Société des Manuscrits de New-York. Il donna de nombreux récitals d'orgue, composa beaucoup de musique d'église, *King David*, cantate, des morceaux de piano et plus de cinquante chansons. New-York fut sa demeure pendant de longues années.

VICTOR HERBERT (1859) se fit d'abord une réputation en Amérique comme virtuose violoncelliste, puis comme chef d'orchestre, et finalement comme compositeur. Il naquit à Dublin. Sa mère, fille de Samuel Lover, le romancier et chansonnier irlandais, demeurée veuve, alla s'établir à Stuttgart. Herbert y étudia le violoncelle au Conservatoire, joua à l'orchestre de la cour, et, en 1886, vint à New-York, où il se fit d'abord entendre comme violoncelliste dans l'orchestre de l'Opéra métropolitain que dirigeait Seidl. Son jeu brillant et expressif, sa technique pleine de maîtrise firent bientôt de lui un favori du public, en vedette dans la vie musicale de New-York. Il devint aussi second chef d'orchestre d'Anton Seidl (Voir p. 3302). Chef de musique du 22e régiment de la Garde nationale de New-York en 1894-1898, il alla ensuite à Pittsbourg pour y devenir chef de l'orchestre symphonique. En 1904, il résolut de se consacrer exclusivement à la composition. Ses œuvres comprennent un concerto et suite pour le violoncelle, et un concerto en *mi* mineur pour le même instrument, op. 30.

La Captive, cantate dramatique pour le festival de Worcester, Massachusetts, de 1891; une sérénade pour cordes; une suite romantique, op. 31; *Hero and Leander*, poème symphonique; *Woodland fancies* (Fantaisies des Bois), suite, op. 34; *Columbus* (Christophe Colomb), suite, op. 35.

« Dans le champ de l'opérette, dit Henry-E. Krehbiel, il montra une fécondité vraiment remarquable, grâce à un courant facile de mélodie rythmique, et à une possession extraordinaire de la technique de la composition. » Ses œuvres les plus connues en ce genre sont : *Prince Ananias; Wizard of the Nile* (Le Magicien du Nil); *The Serenade; The Idol's eye* (L'œil de l'idole); *The Fortune-teller* (La diseuse de bonne aventure); *The Ameer* (l'Emir); *Cyrano de Bergerac; The Singing girl* (La Petite chanteuse); *Babes in Toyland* (Bébés aux pays des jouets); *It happened in Nordland* (C'est arrivé aux pays du Nord); *Algeria* (L'Algérie) et *The Only Girl* (La petite fille unique).

REGINALD DE KOVEN (1859), né à Middletown, Connecticut, prit un grade à Oxford, Angleterre, en 1879, puis étudia à Stuttgart et à Vienne. Il est élève de W. Speidel, Pruckner et Hauff, travailla le chant avec Vanuccini et la composition d'opéra avec Richard Genée et Von Suppé. Après avoir habité Chicago et Washington, il s'établit à New-York, et s'acquit une grande célébrité par son *Robin Hood* (Chicago, 1890), qui devint un opéra léger classique, fut chanté dans tous les Etats-Unis, courut Londres pendant trois ans sous le titre de *Maid Marian*, et fut porté jusque dans l'Afrique du Sud et en Australie. Il y inséra la chanson *O, promise me* (Oh, promets-moi). Sa première œuvre avait été *The Begum* (La Princesse indienne) (1887), qui fut aussi un grand succès. Voici les titres de ses autres opéras : *Don Quixote* (Don Quichotte); *The Fencing-Master* (Le Maître d'escrime); *The Highwayman* (Le Brigand); *The Happy land* (Elysia) (Le Pays bienheureux); *The student King* (Le Roi étudiant); *The Snow man* (L'Homme de neige); *Rob Roy, The Mandarin, The three Dragoons* (Les trois Dragons); *Papa's wife* (La Femme de papa); *The Paris Doll* (La Poupée de Paris); *Foxy Quiller; The little Duchess* (La petite Duchesse) et *Red feather* (Plume rouge). Mr. de Koven a écrit aussi environ cent cinquante chansons, comprenant *Little Boy Blue* (Petit Garçon Bleu) d'Eugène Field; *My love is like a red, red, rose* (Mon amour est comme une rose rouge, rouge) de Burns; *Marjorie Daw; The Indian love song* (La Chanson d'amour indienne); une suite pour orchestre et beaucoup de morceaux de piano.

EDWARD-ALEXANDER-MAC DOWELL (1861-1908) naquit à New-York. Il fut élève de Buitrago, Desvernine et Teresa Carreño à New-York, d'Haymann (piano) et de Raff (composition) à Francfort. Il enseigna le piano au Conservatoire de Darmstadt, et donna ensuite des leçons particulières à Francfort. En 1882, il vit Liszt à Weimar et joua son premier concerto avec D'Albert au second piano. Invité ensuite à prendre part à l'assemblée prochaine de l'Union générale des musiciens allemands à Zurich, il y joua sa première suite pour piano. Puis il consacra quatre années à la composition à Wiesbaden. De retour aux Etats-Unis, il s'établit à Boston, enseignant le piano et donnant des concerts. Il fit entendre deux concertos avec l'Orchestre symphonique à Boston et avec l'Orchestre Théodore Thomas à New-York. Appelé en 1896 à l'Université de Colombie, à New-York, pour occuper la chaire de musique nouvellement créée, il y resta jusqu'en 1904. Puis, pendant deux ans, il dirigea le Glee Club de Mendelssohn à New-York. En 1903, il joua son second concerto à un concert philharmonique de Londres, et au printemps de 1905, le surmenage lui valut une anémie cérébrale incurable. L'Université de Princeton et l'Université de Pensylvanie lui conférèrent le grade de Docteur en musique.

« Comme compositeur, Mac Dowell est un romantique. Il croit à la suggestion poétique et aux titres dans les programmes. Mais il ne fait pas de cartons en musique. Il vise à dépeindre le mode des choses et le mode éveillé par les choses, plutôt que les choses elles-mêmes. Il aime surtout les sujets et les titres, qui, comme ceux de son maître Raff, évoquent l'idée des bois, non des bois verdoyants des ballades anglaises, mais des forêts hantées d'Allemagne, où les nymphes et les dryades se livrent à leurs fêtes et les lutins à leurs ébats. Le surnaturel, qui est un élément constitutif du romantisme allemand, vit dans toute sa première suite pour orchestre. Dans sa seconde suite, appelée *indienne*, il fait usage de particularités américaines primitives, tirant ses principaux thèmes de variantes de mélo-

dies indiennes : chant de la moisson, chant de guerre et danses des femmes des Iroquois, chant d'amour des Iowas. Il a recours à un procédé semblable dans la première de ses *Woodland sketches* (Esquisses des bois) pour piano, op. 51, qui a pour thème une mélodie des Indiens de Brotherton. Mr. Mac Dowell se rencontra avec Dvŏrák pour appeler ainsi l'attention sur l'existence d'éléments de *folklore* américain propres à être employés dans le corps caractéristique de la musique artistique, quoique, à la différence du compositeur de la symphonie *From the New-World* (Venu du Nouveau Monde), il ne se laissât jamais influencer par les idiotismes mélodiques de l'esclave nègre. Son *Indian Suite* (Suite indienne), op. 48, jouée pour la première fois par l'Orchestre symphonique de Boston à New-York, en janvier 1896, était esquissée en entier avant que parût la symphonie de Dvŏrák, bien qu'elle ne fût jouée que trois ans après, le compositeur ayant voulu se familiariser davantage avec ce qui, pour lui comme pour le monde entier, était une nouvelle espèce de musique. Au surplus, une grande concentration, une harmonisation raffinée et pleine d'émotion, un sentiment exalté et poétique et une fraîcheur zéphyrienne sont les caractéristiques des compositions de Mac Dowell. » (Henry-E. Krehbiel.)

Les œuvres de Mac Dowell sont : *First modern Suite* (Première Suite moderne), op. 10; *Prelude and Fugue*, op. 13; *Second modern Suite*, op. 14; Premier *Concerto* en *la* mineur avec orchestre, op. 15; *Serenata*, op. 16; *Two fantastic pieces for concert use* (Deux morceaux de concert fantastiques), op. 17; *Barcarolle* en *fa* et *Humoresque* (Caprice) en *la*, op. 18; *Wald Idyllen*, op. 19; *Trois Poèmes* (à quatre mains), op. 20; *Moon Pictures* (Tableaux de la lune), d'après H.-C. Anderson (à quatre mains), op. 2; *Second Concerto* en *ré* mineur, avec orchestre, op. 23; *Quatre Compositions*, op. 24; *Six Idylles* d'après Gœthe, op. 28; *Six Poèmes* d'après Heine, op. 31; *Quatre Petits Poèmes*, op. 32; *Etude de concert*, op. 36; *Les Orientales*, trois morceaux, op. 37; *Marionnettes*, six petits morceaux, op. 30; *Douze Etudes*, op. 39; *Sonata trágica*, n° 1, op. 45; *Twelve Virtuoso studies* (Douze études pour virtuoses), op. 46; *Second sonata* (Ervica), op. 50; *Woodland sketches* (Esquisses des bois), op. 51; *Six Morceaux*, op. 55; *Troisième Sonate* (Norse), op. 57; *Quatrième Sonate* (Keltic), op. 59; *Fireside Tales* (Contes du coin du feu), op. 61 ; *New England Idyls* (Idylles de la Nouvelle-Angleterre), op. 62; *Six Petits Morceaux d'après les Esquisses* de J.-S. Bach; *Technical exercises* (deux livres) et de nombreuses transcriptions de vieille musique de clavecin. Il écrivit encore une *Romance* pour violoncelle avec orchestre, op. 35; *Hamlet and Ophelia*, deux poèmes pour orchestre, op. 22; *Lancelot and Elaine*, poème symphonique, op. 2; *The Saracens* (Les Sarrasins) et *Lovely Alda* (La charmante Alda), deux fragments tirés de la *Chanson de Roland*, op. 30; *Suite* (n° 1), op. 42 et seconde *Suite* (*Indienne*), op. 48. Ses chansons furent : *Deux Vieilles Chansons*, op. 9; *Album de cinq chansons*, op. 11 et 12; *From an old garden* (Dans un vieux jardin), *Six Chansons*, op. 26; *Trois Chansons* pour chœur de chanteurs, op. 27; *Trois Chansons*, op. 33; *Deux Chansons*, op. 34; *Six love songs* (Six Chansons d'amour), op. 40; *Barcarolle*, chanson pour chœur mixte, op. 44; *Huit Chansons*, op. 47; *Trois Chœurs* pour chanteurs, op. 52; *Deux Chœurs* pour chanteurs, op. 53; *Deux chœurs* pour chanteurs, op. 54; *Two Northern songs* (Deux Chansons du Nord), pour chœur mixte, op. 43; *Quatre Chansons*, op. 56; *Trois Chansons*, op. 58; *Trois Chansons*, op. 60; *Deux Chansons du treizième siècle*, pour chœur de chanteurs, et *Columbian College songs* (Chansons du Collège de Colombie)[1].

Walter Damrosch (1861), fils du docteur Leopold Damrosch (voir p. 3294), né à Breslau, vint à New-York en 1871. Il étudia avec son père et avec Dræseke à Dresde, et travailla le piano avec Von Sutter et Max Pinner à New-York. Hans von Bülow le façonna aussi à la direction de l'orchestre. A la mort de son père, il devint second chef d'orchestre d'opéra allemand à l'Opéra Métropolitain et chef d'orchestre des Sociétés d'Oratorio et symphonique, enfin il joua *Parsifal* sous forme d'oratorio, pour la première fois, en dehors de Bayreuth. En 1895, il organisa une troupe d'opéra allemand, donna des représentations à New-York, puis fit des tournées dans le pays. Il est maintenant chef d'orchestre de la Société symphonique de New-York. Mr. Damrosch s'acquit un grand renom par ses conférences-récitals de drames musicaux de Wagner, au cours desquelles il joue le répertoire orchestral dans un style brillant, tout en faisant des commentaires analytiques. Il a écrit trois opéras : *The Scarlet Letter* (La Lettre écarlate) (1896); *The Dove of Peace* (La Colombe de paix) (1913) et *Cyrano de Bergerac* (1913), représentés tous trois à New-York; *The Manila Te Deum* (Le Te Deum de Manille), en l'honneur de la victoire de Dewey; une sonate pour violon et plusieurs chansons. Sa composition la plus populaire est la mise en musique de la ballade de Kipling, *Danny Deever*.

Arthur-Battelle Whiting (1861), né à Cambridge, Massachusetts. Il est le neveu de G.-E. Whiting et l'élève de W.-H. Sherwood et de Chadwick à Boston, de Rheinberger à Munich. Mr. Whiting est aujourd'hui professeur de piano et de composition à New-York. Ses œuvres comprennent : *Bagatelle*, fantaisie avec orchestre; Etude de concert et *Capricc-valse* pour piano; un service choral en *la*; des hymnes; des chansons; de la musique d'orgue et des sonates pour piano et violon.

Charles-Martin Lœffler (1861), né à Mulhouse (Alsace), habite aujourd'hui Medfield, Massachusetts. Ses œuvres comprennent : *les Veillées de l'Ukraine*, suite pour orchestre et violon (1891); *Fantastic Concerto* pour violoncelle et orchestre; *Divertissements* en *la* mineur pour violon et orchestre (1895); *Divertissement espagnol* pour orchestre et saxophone; *la Bonne chanson*, poème symphonique; *la Mort de Tintagiles*, suggérée par le drame de Mæterlinck, poème symphonique pour orchestre et trois violes d'amour, écrit en 1897 et joué par l'Orchestre symphonique de Boston en 1898; les violes d'amour y furent tenues par Kneisel et Lœffler, partition remaniée par Loeffler, la seconde viole d'amour supprimée et l'instrumentation changée; la *Villanelle du Diable*, poème symphonique; Quatuor en *la* mineur; des rhapsodies pour hautbois, viole et piano; *Près des Eaux de Babylone*, chœur pour femmes; *Pour un qui est tombé dans la bataille*, chœur en huit parties (1906); des chansons et de nombreuses transcriptions.

Ethelbert-Woodbridge Nevin (1862-1901), né à Vineacre, près de Pittsburg, Pensylvanie, étudia sous la direction de B.-J. Lang et Stephen-A. Emery à Boston, et à Berlin sous celle de Klindworth et Von

1. Voir sa biographie par Lawrence Gilman (Londres et New-York, 1909).

Bülow. Ses chansons et ses morceaux de piano sont très mélodieux, très poétiques et lyriques; ils se distinguent par le fini du travail et ont acquis une popularité méritée. *Fleurs de pommier, Libellules* et *Ombres au clair de lune* sont les thèmes qui attirent sa fantaisie délicate; il était donc naturel qu'il mit en musique des poésies d'Alfred de Musset et de Verlaine. Sa popularité s'accrut avec sa chanson *The Rosary* (Le Rosaire) (1898), et son morceau de piano *Narcissus,* partie d'un groupe de *Water scenes* (Scènes aquatiques), op. 13. Il mit délicieusement en musique certaines des chansons de Robert-Louis Stevenson dans *The Child's Garden of Verses* (Le Jardin poétique de l'enfance), qu'on chante souvent dans les concerts aux Etats-Unis. La liste de ses compositions s'établit de la façon suivante : *Lilian polka* (1874); *Apple blossoms* (Fleurs de pommiers), chanson et danse (1880); *Sketch book* (Livre d'esquisses), op. 2; chansons et morceaux de piano; trois chansons, op. 3; cinq chansons, op. 4 (1889); trois duos pour le piano, op. 6; quatre morceaux pour le piano, op. 7; *Melody et Habanera,* violon et piano; une vieille chanson; Barcarolle pour voix d'hommes; cinq chansons, op. 5; *Water scenes* (Scènes aquatiques) pour le piano, *Dragon Fly* (Libellule), *Ophélie, Water Nymph* (Naïade), *Narcissus,* barcarolle, op. 13; *The Rhine and the Moselle,* chœur pour voix d'hommes (1892); *In Arcady* (En Arcadie), piano, op. 16; trois chansons; deux études, piano, op. 18; livre de chansons, op. 20; *May in Toscany* (Mai en Toscane), morceaux de piano, op. 21; deux chansons, op. 22; *A Day in Venice* (Un Jour à Venise), piano, op. 25); *Chansons de Vineacre,* op. 28; *Captive memories,* op. 29; *En passant,* piano, op. 30; *Memorial day* (Journée du souvenir), voix mixtes, et diverses chansons, telles que *Sweetest eyes were ever seen* (Les yeux les plus doux qu'on ait jamais vus); *Wedding morn* (Matinée de noces); *Rain song* (Chanson de la pluie); *Marguerites; I fear thy kisses gentle maiden* (Je crains bien tes baisers, ma mie).

Vance Thompson, dans son aimable *Vie d'Ethelbert Nevin* (Boston, 1913), décrit ce compositeur comme « un homme mince, raide, puéril, sujet à des accès de gaieté et à des crises qui semblaient l'envelopper dans un gai silence; mais les uns et les autres laissaient éclater sa douceur d'âme, la singulière pureté de pensée et d'amour qui est le partage de l'enfant. Et il était toujours enfant, enfant de génie, mais enfant; son monde était le monde magique de l'éternelle jeunesse, où il y a des fleurs, des oiseaux et des rêves.

« *Narcisse* fit son chemin dans le monde; il se vendit non par milliers, mais par centaines de mille; aucune œuvre de compositeur américain n'a eu tant de fatigues à subir. Pourtant, aujourd'hui sa vitalité est encore entière. Nevin, quant à lui, considéra toujours *Narcisse* comme une composition insignifiante, et c'était invariablement avec une sorte d'amusement bizarre qu'il se voyait désigner comme l'*Homme qui a écrit Narcisse. Narcisse* est parfait dans son genre, parfait d'unité et de proportions eurythmiques, et, en dépit du fait que, pendant un quart de siècle, on l'a tapoté dans les restaurants, sifflé sur les chemins du monde, sa sincérité charme encore et sa fraîcheur n'est pas épuisée. »

Henry-Holden Huss (1862), né à Newark, New-Jersey, fils d'un musicien de Nuremberg, élève d'O.-B. Boise et du Conservatoire de Munich. Depuis bien des années, il habite New-York, où il enseigne le piano, la composition et l'instrumentation. Ses œuvres sont jouées avec succès et figurent constamment dans les programmes. Elles comprennent : *Cleopatra's death* (Mort de Cléopâtre), scène pour soprano et orchestre; un concerto en *ré* mineur pour violon; *Romanze and Polonaise* pour violon avec orchestre; un trio pour piano; *Festival Sanctus* pour chœur, orgue et orchestre; Concerto en *si* majeur pour piano; *Haiden Röslein,* ballade pour piano; trois bagatelles pour piano; trois intermèdes pour piano et beaucoup de musique d'orgue.

Horatio-William Parker (1863), né à Auburndale, Massachusetts, étudia le piano et l'orgue avec sa mère, et, à l'âge de quinze ans, mit en musique cinquante poèmes de Kate Greenaway, *Under the window* (Sous la fenêtre) en deux jours. Il étudia sous la direction de Stephen-A. Emery et de George-W. Chadwick à Boston, et à Munich avec Rheinberger. A son retour aux Etats-Unis, il professa aux écoles de Saint-Paul et de Sainte-Marie à Garden City, Long Island, et enseigna le contrepoint, où il est passé maître, au Conservatoire national de musique, de New-York. En 1893, il gagna l'un des nombreux prix offerts par le Conservatoire pour encourager la composition musicale en Amérique, avec une cantate intitulée *The Dream king and his love* (Le roi Rêve et sa bien-aimée). Boston l'invita à devenir organiste et directeur de la musique à Trinity Church, ce qu'il accepta. En 1894, il fut nommé professeur de musique à l'Université d'Yale. Son nom avait gagné les pays étrangers, grâce à un oratorio intitulé *Hora novissima,* paroles choisies dans le *Rhythm of the celestial country* (Rythme de la patrie céleste) de Bernard Morlaix. Il fut exécuté, d'abord par la Société chorale d'église de New-York sous le bâton du compositeur, puis répété à Boston, aux festivals de Cincinnati et de Worcester, et au festival des trois chœurs à Worcester, Angleterre, en 1899; c'était la première fois qu'un compositeur américain recevait un tel honneur. Le compositeur conduisit ensuite cette œuvre au festival de Chester, Angleterre, en 1900; au festival d'Hereford, il dirigea une œuvre nouvelle, *A Wanderer's Psalm* (Psaume d'un vagabond). En 1902, il fit entendre une partie de sa *Legend of Holy-Christopher* au festival de Worcester, et l'œuvre tout entière au festival de Bristol. Cette année-là, Cambridge, Angleterre, lui donna le grade de Docteur en musique. En 1901, *A Star song* (Une Chanson étoile), pour laquelle il avait reçu le prix Paderewski, se vit exécutée au festival de Norwich. En outre de ces œuvres, le docteur Parker a composé *The Shepherd boy* (Le jeune Berger), chœur pour voix d'hommes (1882); cinq chansons à plusieurs parties pour voix mixtes, orgue et harpe (1883); *Concert Overture* (Ouverture de concert) en *mi* bémol (1883); Ouverture en *la* majeur (1884); *The Ballad of a knight and his daughter* (La Ballade du chevalier et sa fille) (1884); Symphonie en *ut* mineur (1884); *King Trojan* (Le Roi de Troie), chœur, soli, orchestre et harpe (1885); cinq morceaux pour piano (1887); *Three Love songs* (Trois chansons d'amour) pour ténor (1887); Quatuor pour cordes en *fa* majeur (1885); *Venetian Overture* (Ouverture vénitienne) en *mi* bémol (1884); *Scherzo* en *sol* pour orchestre (1884); *Blow, blow, thou winter wind* (Souffle, souffle, vent d'hiver), chœur de chanteurs (1890); *Idylle* (Gœthe), exécutée à Providence en 1891; *Normennenzug* pour chœur; quatre morceaux pour orgue (1890); Service en *mi* majeur pour le matin, le soir et la communion (1892); quatre morceaux pour le piano (1890);

quatre morceaux pour l'orgue (1891); *The Kobolds* (Les Lutins), chœur et orchestre (1891); trois *Sacred songs* (Cantiques) (1891); six chansons (1891); deux chansons d'amour (1891); *Harold Harfagar*, chœur et orchestre (joué à New-York en 1891); deux chœurs pour voix de femmes; six chansons (1892); cinq morceaux pour l'orgue (1893); six chœurs pour voix d'hommes (1893); trois chansons (1893); suite pour violon, piano et violoncelle; *The Holy Child* (Le Divin Enfant), cantate de Noël (1893); Quintette en *ré* mineur pour cordes; quatre chœurs pour voix d'hommes (1893); *Cáhal Mór à la main rouge de vin*, baryton et orchestre; suite pour violon et piano; *Ode for Commencement* (Ode pour la Collation des grades) (1895); *Adstant Angelorum chori*, motet pour voix mixtes *à capella*, composition couronnée par la Société d'Art musical de New-York (1899); *A Northern Ballad* (Une Ballade du Nord) pour orchestre, jouée à Boston, Chicago et New-York; six vieilles chansons anglaises (1899); chœurs pour voix d'hommes (1899); trois morceaux pour le piano (1899); trois chansons (1900); *Hymnos andron*, ode grecque pour la célébration du second centenaire de l'Université d'Yale (1901); Concerto pour orgue et orchestre (1902); Poème symphonique pour orchestre; Service de communion en *si* bémol (1904); trois mises en musique d'hymnes du moyen âge pour voix seule (1905); quatre chansons; *Union and Liberty*, chant patriotique avec orchestre, chanté à l'installation du président Roosevelt (1905); *Ode pour l'inauguration de la galerie d'Art Albright*, Buffalo (1905).

Henry-Franklin Gilbert (1868), né à Somerville, Massachusetts, et élève de Mac Dowell, a consacré une grande attention à l'emploi thématique d'airs nègres. Son *Ouverture de Comédie* sur les thèmes nègres, écrite en 1906, fut représentée pour la première fois en 1910, dans un concert en plein air à Central Park, par la Symphonie de Boston en 1911, et par la Philharmonique de New-York en 1913. De cette œuvre, le compositeur dit : « Cette ouverture était primitivement destinée au prélude d'un opéra dont l'intrigue est basée sur les histoires de l'*Oncle Rémus* de Joel-Chandler Harris. Le livret de cet opéra est de Charles Johnston, et la musique de moi. Les circonstances nous ont malheureusement forcés à abandonner l'œuvre avant son achèvement. Toutefois, j'ai sauvé l'Ouverture du naufrage. Mon projet était de baser la musique sur des motifs de chansons et de danses nègres traditionnelles, tout comme les histoires de l'oncle Rémus sont basées sur les légendes populaires. J'ai donc employé comme matière thématique pour l'Ouverture certains bouts de mélodie piquants et expressifs que j'ai recueillis dans divers recueils de musique populaire nègre.

« Il y a trois motifs de quatre mesures chacun, et pour l'un, de huit mesures de longueur. Le morceau tout entier est construit sur le matériel contenu dans ces vingt mesures. L'Ouverture a cinq parties bien définies. Le premier mouvement est léger et humoristique, avec un thème formé de deux phrases de quatre mesures prises dans le livre de Charles-L. Edward, *Bahama Songs and Stories* (Chansons et Histoires des Lucayes) (l'une des publications les plus intéressantes de la Société américaine des légendes populaires). Puis vient une phrase plus étendue et quelque peu plus lente. J'y ai employé le seul air nègre complet qui se rencontre dans le morceau. Cet air est extraordinairement sauvage et romantique, et, en outre, il respire une grande noblesse. Il servait autrefois, avec beaucoup d'autres semblables, de chant de travail aux ouvriers de pont et aux arrimeurs des bateaux à vapeur du Mississipi. Les paroles originales étaient : *I'se gwine to Alabammy, Oh... For to see my mammy. Ah!* (Je vais à Alabama, Oh!... Pour voir ma maman Ah!). La chanson sous sa forme originale se trouve dans les *Slave songs of the United-States* (Chansons d'esclaves aux Etats-Unis) de W.-F. Allen et autres.

« Vient ensuite une fugue. Le thème de cette fugue se compose des quatre premières mesures du chant spirituel nègre, *Old Ship of Zion* (Vieux navire de Sion), tel qu'il est noté par Jeannette-Robinson Murphy dans *Southern thought for Northern thinkers* (Pensées du Sud pour penseurs du Nord). Ce thème est introduit au début de l'Ouverture et confié aux bassons, au trombone basse, aux violoncelles et aux contrebasses. La péroraison de la fugue est bâtie sur le thème en augmentation. Elle est exprimée par les cuivres et entremêlée de phrases tirées du chant des travailleurs de pont, phrases quelque peu développées et traitées harmoniquement de manière nouvelle. Puis, une courte phrase de seize mesures sert à ramener l'élément comique. Il y a une répétition du premier thème et une vaste récapitulation qui conduit en dernier lieu au développement d'une nouvelle fin ou coda; le morceau se termine en un débordement de gaieté et de rag-time. »

La dernière œuvre de Mr. Gilbert est *An american humoresque on negro minstrels tunes* (Badinage américain sur des airs de ménestrels nègres); elle lui inspire les lignes suivantes : « Comme la musique des ménestrels nègres dépeignait à l'origine le côté léger de la vie de l'esclave nègre, sa disparition finale suivit tout naturellement la disparition de l'esclavage lui-même. En dépit du fait que la plupart des chansons composées pour les parades de ménestrels étaient pauvres de qualité et sont tombées dans un oubli mérité, il reste encore dans l'esprit des gens beaucoup de mélodies de cette période, dont on ne saurait nier la vigueur et les qualités touchantes. Telles sont *Old folks at home* (Vieilles gens chez eux), *Dixie*, *Zip Coon*, etc. Quant à *Old folks at home*, c'est peut-être la chanson la plus répandue et la plus aimée en ce pays; *Dixie* est devenu un véritable chant national, et nulle réunion patriotique n'est complète sans lui, tandis qu'on entend chanter *Zip Coon* dans les rues de New-York, tandis qu'on le râcle dans les villes d'arrière-province. C'est sur ce chant populaire, sentant les mémoires de ménestrels, que mon *Humoresque* a poussé, et j'ai essayé d'y reproduire l'esprit comique, le pathétique et la joie débordante qui trouvaient à s'exprimer dans les parades des ménestrels du temps jadis. »

Les autres œuvres de Mr. Gilbert comprennent : *American Dances* pour orchestre (1911); poème symphonique sur *The Dance in Place Congo* d'après George-W. Cable; *Celtic Studies* (Etudes celtiques) (quatre chansons); *Two South American Gipsy songs* (Deux chansons bohémiennes de l'Amérique du Sud); *Deux Episodes* pour orchestre; *Two Verlaine Moods* (Deux Rêveries de Verlaine); *Scherzo* pour piano; *The Island of the Fay* (L'Ile de la Fée) pour piano, et de nombreuses chansous, à savoir : *Rain song* (Chanson de la pluie); *Two Wind Songs* (Deux chansons du vent); *Croon of the Dew* (Gémissements de la rosée); *Sleep and Poetry* (Sommeil et Poésie) et une *Fairy Song* (Chanson de fées).

Victor Harris (1869), né à New-York, élève de Charles Blum (piano), de William Courtney (chant), de Schilling (harmonie et composition) et d'Anton Seidl (direction d'orchestre), fut second chef d'orchestre d'Anton Seidl à Brighton Beach en 1895-1896. Il a une grande réputation d'organiste, de maître de chant et d'accompagnateur. Ses œuvres comprennent : une suite pour piano, une cantate, *Mlle Mai et M. de Sembre,* opérette, quatre quatuors pour voix de femmes, deux pour voix d'hommes et beaucoup de chansons, qui sont populaires.

William-Henry Humiston (1869), né à Marietta, Ohio, élève de W.-S.-B. Matthews et de Clarence Eddy de Chicago pour le piano et l'orgue, et de Mac Dowell à l'Université de Colombie, New-York, en 1897-1898, habite aujourd'hui New-York. Son *Iphigénie avant le sacrifice à Aulis,* scène dramatique pour soprano, chœur et orchestre, fut jouée par l'Union chorale du Peuple, de Boston, en 1913; sa *Suite pour violon et orchestre* a été exécutée par Maud Powel, et sa *Southern Fantasy* (Fantaisie du Sud) par la Société philharmonique de New-York en 1913. De celle-ci, Mr. Humiston dit : « Ce n'est pas, comme on pourrait le supposer d'après son nom, un pot-pourri d'airs sudistes. La matière thématique employée se compose de deux courts motifs, d'une seule mesure chacun; le premier comporte cinq notes commençant par une syncope; il est d'origine nègre. Le compositeur l'a trouvé cité dans un article de Mr. Krehbiel dans *Music of the modern World* (Musique du monde moderne); le second est la première mesure de l'introduction de l'*Angelina Baker* de Stephen Foster, mais avec la note initiale changée de *mi* en *sol.* La composition commence par un *mi* à l'unisson de l'orchestre tout entier que les instruments à vent, se taisant peu à peu, laissent aux cordes. Là-dessus, s'appuient *adagio* des fragments des thèmes principaux. Quand ils s'éteignent, les cymbales seules donnent le rythme du chant nègre; celui-ci s'accélère jusqu'à un *allegro vivace,* et alors une mélodie staccato est introduite par les clarinettes et les bassons, avec le thème nègre comme partie d'elle-même (à la troisième mesure). Celui-ci s'élève à son point culminant, et alors se produisent un decrescendo et un ritardando; puis une lente mélodie, quelque peu syncopée, se fait entendre, d'abord sur le cor anglais, et ensuite par l'ensemble des cordes à l'unisson. Puis, vient le thème Foster, *allegretto,* joué d'abord par le hautbois, et que suit un passage pour l'orchestre tout entier, où le thème nègre sonne aux cuivres, avec un autre motif à la partie haute; par-dessus cette *mêlée,* les violons et le piccolo jouent le thème de Foster. Après un point culminant, le mouvement passe de *mi* mineur à *mi* majeur par un trille des instruments à vent. Maintenant, la mélodie lente se fait entendre sur toutes les cordes moyennes à l'unisson, pendant que les premiers violons jouent le thème Foster en contrepoint. Les parties s'échangent à mi-chemin pendant ce passage, et tous les violons exécutent la mélodie lente pendant que les instruments à vent prennent le contrepoint. A la coda, le thème nègre, le thème Foster et la mélodie staccato paraissent simultanément. Un crescendo et deux accords rapides amènent l'œuvre à sa conclusion. »

Mr. Humiston a écrit aussi une ouverture pour le *Soir des Rois* de Shakespeare.

Arthur Nevin (1870), frère d'Ethelbert Nevin (voir plus haut), naquit à Edgeworth, Pensylvanie, et travailla sous la direction de Klindworth et d'Humperdinck à Berlin, et sous celle de Goetschius à Boston. Il passa l'été de 1903 et celui de 1904 chez les Indiens au Montana, réunissant des matériaux pour son opéra indien *Poia,* qui fut représenté à l'Opéra royal de Berlin en 1910. Mr. Nevin a écrit aussi un opéra en un acte appelé *Twilight* (Crépuscule); *Lorna Doon,* suite pour orchestre; *Love's dream* (Rêve d'amour), suite pour orchestre, et de nombreuses chansons comprenant *May Sketches* (Esquisses de mai), où se trouvent *Pierrot's Guitar* (La Guitare de Pierrot), *Were d a Tone* (Si j'étais une note) et *In Dreams* (Dans les Rêves). Mr. Nevin vit à la campagne près de Charlottesville, Virginie.

Louis-Adolphe Cœrne (1870), né à Newark, New-Jersey, fut élève de Paine et de Kneisel à Boston, de Rheinberger et de Hieber à Munich. Directeur de la Liedertafel à Buffalo en 1893-1896, il a publié : *Hiawatha,* poème symphonique pour orchestre; *Evadne,* ballet pour orchestre; *The Maid of Marblehead* (La jeune fille de Marblehead), opéra; des quatuors à cordes; des morceaux d'orgue.

Howard-A. Brockway (1870) naquit à Brooklyn, New-York. Il travailla avec Barth et Boise à Berlin, et depuis 1895 il habite à New-York, où il se livre à l'enseignement et à la composition, avec un court passage au Conservatoire de musique Peobody, à Baltimore. Œuvres : *Symphonie en ré,* op. 12; *Sylvan Suite* (Suite des Bois), op. 19; *Ballade,* op. 9; *Romanza* pour violon et orchestre; sonate pour violon et piano; morceaux de piano.

Henry-K. Hadley (1871), né à Somerville, Massachusetts, étudia avec son père et avec George-W. Chadwick à Boston, et avec Eusebius Mandyezewski à Vienne. De retour en Amérique, en 1896, il dirigea la musique à l'Ecole Saint-Paul, Garden City, Long Island. En 1901, sa symphonie des *Quatre Saisons* remporta le prix Paderewski et un autre prix du Conservatoire de musique de la Nouvelle-Angleterre. Il voyagea en Europe en 1905, comme chef d'orchestre, et, en 1909, le Stadt Theater de Mayence joua son opéra en un acte de *Safie.* Mr. Hadley est aujourd'hui chef d'orchestre de l'Orchestre symphonique de San-Francisco. Ses nombreuses œuvres comprennent : *Hector and Andromache,* ouverture; *Youth and Life* (Jeunesse et Vie), symphonie jouée sous la direction d'Anton Seidl à un concert de la Société de Manuscrits, à New-York, en 1897; *Symphonie en si mineur,* op. 60; *Nord, Est, Sud et Ouest,* symphonie; ouverture de la tragédie de Stephen Philip, *Hérode*, *En Bohême,* ouverture; trois suites de ballets; symphonie *Fantasia,* poème musical sur la *Salomé* d'Oscar Wilde, joué par l'orchestre symphonique de Boston; trois opéras-comiques; six Ballades pour chœur et orchestre; *The Fairies* (Les Fées), *In Arcadie* (En Arcadie), *Lewlawala, Jabberwocky, Princesse Ys, Legend of Grenada;* un drame lyrique, *Merlin et Viviane;* le *Destin de la princesse Kiyo,* cantate pour voix de femmes et orchestre; *In music's praise* (Pour l'éloge de la musique), cantate récompensée d'un prix, et jouée par l'Union chorale du Peuple, New-York (1911); quatuor à cordes en *la* majeur; quintette pour piano en *la* mineur; trio à cordes en *ut* majeur; sonate en *fa* majeur; *Lucifer,* poème symphonique (1914); chansons à plusieurs voix; morceaux de piano et plus de cent cinquante chansons.

Arthur Farwell (1872), né à Saint-Paul, Minnesota, et élève d'Homer Norris à Boston, de Guilmant

à Paris et d'Humperdinck. En 1901, il fonda à Newton Center, près de Boston, Massachusetts, la Presse Wa-Wan pour la publication artistique de compositions américaines, qui « vise à résumer toutes les nouvelles tendances musicales se faisant jour en Amérique, que ce soient les expressions raffinées d'un compositeur conscient de ce qu'il fait, ou les expressions grossières, crues, viriles des races aborigènes, pourvu qu'elles aient quelque rapport avec la vie américaine. » Il a publié une ballade pour violon et piano; un *Recueil de mélodies indiennes d'Amérique*, arrangées pour le piano; trois morceaux de piano sur des thèmes indiens : *Dawn* (Aurore), *Ichibuzzi* et le *Domain of Hurakan;* et une chanson *Love's secret* (Secret d'amour); *Chansons populaires du Sud et de l'Ouest; Danse guerrière des Navajo› Hymne à la Liberté;* musique pour plusieurs fêtes et pièces.

Charles-Wakefield Cadman (1881), né à Johnstown, Pensylvanie, et habitant Pittsburg, est l'arrière-petit-fils d'un facteur d'orgues et compositeur de musique sacrée de Pensylvanie. Mr. Cadman s'est pratiquement iustruit seul, et il est depuis longtemps organiste à Pittsburg. Intéressé par la musique des Indiens de l'Amérique du Nord, par les ethnologistes Alice-C. Fletcher et Francis la Flèche (fils de Joseph, chef des Omahas), de Washington, il passa plusieurs étés sur les terres réservées aux Omahas et aux Winnebagos. Les clubs musicaux et littéraires des Etats-Unis ont entendu ses causeries sur la musique indienne d'Amérique, et il se produisit avec succès à Paris et à Londres en 1910. Il a composé environ soixante-dix morceaux de piano, quarante chansons ou ballades; des chansons à plusieurs voix; des compositions d'orgue; une cantate, la *Vision de Sir Launfal* (poème de Lowell), qui remporta un prix à Pittsburg; un cycle de chansons japonaises, *Sayonara*, et de la musique de chambre, dont un trio en *ré* majeur pour violon, violoncelle et piano, op. 56. Ses chansons les plus populaires sont : *From the land of the sky blue water* (Du pays des eaux azurées); *Memories* (Souvenirs); *The moon drops low* (La lune descend); *Call me no more* (Ne m'appelez plus); *At dawning* (A l'aube); *The sea hath a thousand moods* (La mer a mille caprices); *Far off I hear a lover's flute* (J'entends dans le lointain la flûte d'un amant); *Welcome, sweet wind* (Bienvenu, vent aimable) et *The Rainbow water's whisper*.

Arthur Shepherd (1880), né à Paris, Idaho, élève de Dennée, Fælten, Cutter, Goetschius et G.-W. Chadwick à Boston, s'établit en 1887 à Salt Lake City, Utah, comme professeur et devint chef de l'orchestre de Salt Lake City. Son *Ouverture joyeuse* lui valut le prix Paderewski en 1902. Il a écrit aussi une sonate pour piano, et *The lost Child* (L'Enfant perdu) pour baryton solo, chœur et orchestre; des chansons et des morceaux de piano.

Tom Dobson, compositeur, chanteur et pianiste, né à Portland, Oregon, en 1889, mort à New-York le 25 novembre 1918, occupa un rang unique dans le monde musical d'Amérique. Il vint à New-York en 1916, et donna des récitals où il introduisit ses propres chansons, d'un genre léger, mais charmant, en s'accompagnant lui-même au piano. Ses études de chant furent dirigées par Byford Ryan, et il étudia le piano avec Howard Brockway. Ce fut un brillant pianiste, au toucher tout à fait exquis. Il écrivit des chansons sentimentales et humoristiques, entre autres *Quand j'eus vingt et un ans,* qui obtint une grande popularité; *Le berceau de la lune se balance, se balance; Cargos; Yasmin; Crépuscule,* etc. Dobson fut l'un des premiers à chanter les *Chansons d'enfants* de Carpenter, avec lesquelles il « fit sensation ». L'éloge suivant, dû à la plume de Kate-Douglas Wiggin, donne une légère idée de ce charmant jeune homme de vingt-neuf ans, au talent remarquable et qui, comme elle le dit, se fit une place au soleil par sa seule personnalité :

« L'humeur la plus délicieuse régnait sur son visage, dans sa voix, dans ses doigts; en fait, son corps même était éloquent de malice quand il chantait certaines chansons de son cru. On riait de lui et avec lui, mais à un autre moment on voyait que toutes ces sottises n'étaient que le courant superficiel d'une mer profonde. Quelques accords, un changement de thème, et il donnait à la joie une apparence de prodigalité et de facilité tout en touchant le cœur de ses auditeurs, et en leur faisant venir les larmes aux yeux. Qui oubliera jamais sa façon de chanter les « Chansons pour l'avancement des Enfants qui le désirent » de John Carpenter, pièces les plus spirituelles en leur genre de toute la littérature musicale. Il savait produire des vagues de gaieté dans un auditoire, sans jamais perdre sa dignité enfantine, et il avait toujours en réserve de splendides accompagnements, entre autres les siens propres, pour les vers de John Masefield, où il révélait son cœur et son imagination, sources d'où il tirait et le rire et les larmes. C'était un homme Protée — que Tom Dobson — un être changeant, malicieux, spirituel, tendre, viril, aimable, débordant de talent créateur, et toutes ces qualités se reflétaient dans son œuvre. »

Parmi les femmes compositeurs d'Amérique, la place d'honneur revient à Mrs. H.-H.-A. Beach (1867) (Amy-Marcy Cheney), née à Henniker, New-Hampshire, et élève d'Ernest Perabo, de Carl Baermann et de James-W. Hill. Elle fit ses débuts de pianiste à Boston en 1883, et épousa H.-H.-A. Beach en 1885. Sa *Gaelic symphony* (Symphonie gaélique) fut jouée par l'Orchestre symphonique de Boston en 1896, et elle exécuta son concerto pour piano avec le même orchestre en 1900. Ces œuvres établirent sa réputation. Elle écrivit aussi une messe en *mi* mineur pour voix mixtes, soli et orchestre, exécutée par la Haendel et Haydn en 1892; *The Minstrel and the King* (Le Ménestrel et le Roi), pour chœur d'hommes et orchestre, 1902; *Festival jubilate,* pour voix mixtes et orchestre, exécuté par l'Orchestre Thomas à l'Exposition de Chicago, 1903; *Mary Stuart,* scène et aria; une sonate pour piano et violon; un grand nombre de compositions pour piano et beaucoup de chansons. Au nombre de ses morceaux de piano, une *Valse caprice, Children's Carnival* (Carnaval d'enfants) et quatre esquisses, *Fireflies* (Lucioles), *In Autumn* (En Automne), *Dreaming and Phantoms* (Rêverie et Fantômes) sont les plus connus; parmi ses chansons les plus répandues, nous citerons *Across the World* (A travers le monde), *My Star* (Mon Etoile), *Dark is the Night* (Sombre est la nuit) et *The Blackbird* (Le Merle). L'une de ses dernières compositions est *Variations on Balkan themes,* op. 60; *The Chambered Nautilus* (Le Nautile chambré).

Margaret-Ruthven Lang (1867) est une autre femme compositeur de Boston, fille et élève de B.-J. Lang (voir plus haut). Elle étudia le violon avec Louis Schmidt, Drechsler et Abel, de Boston, et la composition avec Victor Gluth, de Munich, et

G.-W. Chadwick, de Boston. Ses œuvres comprennent : trois ouvertures de concert; une cantate; deux arias avec accompagnement d'orchestre; une rhapsodie pour piano; *The Jumblies*, « nonsense song » d'Edward Lear, pour chœur d'hommes et deux pianos. Voici quelques-unes de ses chansons : *Oriental Serenade; A Spring Song* (Chanson de Printemps); *My native Land* (Mon Pays); *Christmas Lullaby* (Berceuse de Noël); *Lament* (Lamentation); *Maiden and the Butterfly* (Jeune fille et papillon); *Spinning Song* (Chanson de fileuses) et *Ghost* (Fantômes).

Helen Hood (1863), née à Chelsea, Massachusetts, élève de B.-J. Lang et de G.-W. Chadwick à Boston, et de Moszkowski à Berlin, appartient au groupe de Boston. Ses œuvres comprennent un *Te Deum* en *mi* mineur; un quatuor à cordes en *ré*, op. 16; des chants sacrés, op. 18; *Song Etchings* (eaux-fortes en chansons) (six chansons), op. 7; *The Robin* (Le Rouge-gorge), des chansons à plusieurs voix, op. 3, et beaucoup de musique de violon et de piano.

Mrs. Philip Hale (Irene Baumgras), née à Syracuse, New-York, élève (médaille d'or) du Collège de musique de Cincinnati, et aussi de Moszkowski et de Reif à Berlin. En 1884, elle épousa Mr. Philip Hale, le distingué critique musical de Boston. Ses compositions (beaucoup ont paru sous le pseudonyme de Victor René) sont des chansons et des morceaux pour le piano : *Pensées poétiques*, op. 16; *Morceaux de genre*, etc.

Mary-Knight Wood (1857), née à Easthampton, Massachusetts, élève de B.-J. Lang, d'A.-R. Parsons et de Henry-Holden Huss, est une chansonnière très populaire à New-York. Elle est surtout appréciée pour ses *Ashes of Roses* (Cendres de Roses). On connaît aussi d'elle des trios pour violon, violoncelle et piano.

Aucune histoire de la musique américaine ne serait complète si on ne mentionnait, en passant, l'influence des principaux critiques de New-York, Henry-E. Krehbiel, James-Gibbons Huneker, Henry-T. Finck et W.-J. Henderson, qui, par leurs ivres, leurs revues et leurs conférences, ont grandement contribué à faire l'éducation des auditoires et à développer le goût de la bonne musique, pendant que leurs critiques savantes et artistiques maintenaient les exécutions d'opéras et de concerts à un niveau élevé. Mr. Krehbiel (1854), né à Ann Arbor, Michigan, fait, depuis des années, de *la Tribune*, une autorité en matière musicale, et ses conférences ont dans tout le pays une grande valeur éducative. Nous signalerons de lui les livres suivants : *Etudes sur le Drame wagnérien* (New-York, 1891); *la Société philharmonique de New-York* (1892); *Comment écouter la musique* (1896); *Musique et méthodes dans la période classique* (1898); *Mélodies indiennes* (1902); *Chapitres d'opéra* (1908); un *Livre d'opéras* (1911); le *Pianoforte et sa musique* (1911) et *Chansons populaires afro-américaines* (1914).

Mr. Huneker (1860-1921), Philadelphien de naissance, et critique du *New-York Sun* et autres journaux, se distingua par son goût universel, son style brillant et son vaste savoir. Il a écrit : *Mezzo-tinto dans la musique moderne* (New-York, 1899); *Chopin, l'homme et sa musique* (1900); *Mélomanes*, livre d'histoires suggérées par le tempérament musical (1901); *Surnotes* (1904); *Franz Liszt* (1911).

Mr. Finck (1854), né à Bethel, Missouri, fut de bonne heure un fanatique de Wagner, et, depuis bien des années, ses revues de musique et de concerts constituent une caractéristique de la *New-York Evening Post*, car son goût et son jugement sont remarquables. Il a écrit : *Chopin et autres essais musicaux* (New-York, 1892); *Wagner et ses œuvres* (2 vol., 1893); *Paderewski et son art* (1896); *Edward Grieg* (1906); *Le Succès en musique* (1909); *Massenet et ses opéras* (1910).

Mr. Henderson (1855) naquit à Newark, New-Jersey. Il a été le critique du *New-York Times* et du *Sun*. Ses livres comprennent : *Histoire de la musique* (New-York, 1891); *Comment s'est développée la musique* (1898); *L'Orchestre et la musique orchestrale* (1899); *Ce que c'est que la bonne musique* (1898); *Richard Wagner* (1901); *L'Art du chanteur* (1906); *Quelques avant-coureurs de l'opéra italien* (1911) et *l'Ame d'un ténor* (1912).

Le nombre d'exécutions d'opéras et de concerts données chaque année aux Etats-Unis est presque incroyable.

L'*Amérique musicale* de 1913 a montré qu'on dépense chaque année pour la musique aux Etats-Unis la somme énorme de 600.000.000 dollars.

« Tandis que la *musicale* Allemagne, continue le compte rendu, dépense dix fois autant pour l'armée et la marine que pour la musique, la *peu musicale* Amérique dépense trois fois autant pour la musique que pour l'armée et la marine. »

L'auteur donne la stupéfiante statistique que voici : opéra, 8.000.000 dollars; concerts, 30.000.000 dollars; musique d'église, 50.000.000 dollars, et musiques militaires et cuivres, 35.000.000 dollars. Il recense 250.000 professeurs; environ 175.000.000 industries musicales; environ 230.000.000 pianos; 135.000.000 orgues; 10.000.000 morceaux et recueils de musique; 10.500.000 périodiques musicaux et 65.000.000 phonographes, etc.

VI

CHANTS DE GUERRE DE 1914-1918; LA DANSE ET SON INFLUENCE; RAG-TIME MUSIC; JAZZ MUSIC; MUSIQUE POPULAIRE AMÉRICAINE.

1. — Les chants de guerre.

Une histoire de la musique en Amérique ne serait pas complète sans quelques mots sur les chants de guerre du grand conflit européen. Longtemps avant que les Etats-Unis fussent entrés activement dans la guerre, on prit l'habitude de jouer la *Star-Spangled Banner* (Bannière étoilée) au début de toutes les représentations théâtrales et à la fin de toutes les réunions publiques, l'auditoire se levant aussitôt et restant respectueusement debout jusqu'à la fin de l'hymne. Les paroles de notre hymne national sont si difficiles à apprendre qu'il y a peu de personnes qui sachent autre chose que la première strophe, et qu'un grand nombre de gens ne peuvent la chanter correctement. Un journal de Buffalo a fait connaître récemment une adroite parodie commençant par :

> Oh, dites, savez-vous du commencement à la fin les paroles de l'air que vous écoutez si fièrement debout quand les orchestres le jouent?

Il est intéressant de noter ici que les musiques allemandes des rues disparurent, et qu'au lieu de la *Garde sur le Rhin*, soufflée sauvagement par les trombones et les cornets, le piano mécanique joua sur le bord des trottoirs *la Marseillaise* et l'air natio-

nal italien, dans tous les quartiers des grandes villes. La première chanson qui fut universellement chantée est *Long, long est le chemin de Tipperary,* importation anglaise que l'on joua aussi pour faire danser le One-Step. (Voir plus loin.) Bientôt la guerre inspira les compositeurs, et nombre de chansons de guerre commencèrent à se chanter, à se siffler et à se jouer par les rues. Sans aucun doute, *Over there* (Par là-bas), paroles et musique de George-M. Coan, a été la plus importante de ces chansons. *Over there* fit vibrer la corde nationale. Cela représentait un état d'esprit, et c'était tout aussi approprié et tout aussi populaire le jour de la signature de l'armistice que le premier jour de la guerre. *Over there* joua dans la guerre mondiale le rôle que *John Brown's Body* (Le Corps de John Brown) tint pendant la guerre civile de 1860-1865. George-M. Coan écrivit d'autres chansons, qui furent pour cette guerre ce qu'étaient les chansons de George-F. Root pour la guerre civile. Une autre chanson d'une popularité énorme fut *Keep the home fires burning* (Entretenez les feux du foyer), d'Iwor Novello (paroles de L.-G. Ford). *When the boys come home* (Quand les nôtres rentreront), paroles de John Hay et musique d'Oley Skeets, mélodie écrite en 1917, devint peut-être l'expression la plus noble qu'ait jamais trouvée l'A.-E.-F. *Smiles* (Sourires), par Lee-S. Robert (paroles de J.-Will Callahan) connut également une grande vogue et servit aussi à danser le One-Step. Citons encore *I hate to get up* (Je déteste me lever), d'Irving Berlin; *There'sa long, long trail* (Il y a une longue, longue voie), de Zo Elliott; *Good bye Broadway* (Adieu Broadway); *Hello France* (Salut France), de Billy Baskette; *Joan of Arc* (Jeanne d'Arc) et *I did not raise my boy to be a soldier* (Je n'ai point élevé mon enfant pour faire un soldat), d'Alfred Bryan; K.-K.-K. *Katy,* de Geoffrey-O' Hara, chanson humoristique pour bègues; *Everything is peaches down in Georgia* (Tout est pêches là-bas en Géorgie), d'Ager et Meyer; *It's a long way to Berlin* (Elle est longue la route de Berlin), de Léon Flatow; *Mother Machree* (Mère Machree), d'Olcott et Bell; *Every town your home town* (Chaque ville est la ville de chez vous), de G. Branscombe; *Pack up your troubles in your old kit bag* (Empaquetez vos soucis dans votre vieux sac à affaires), de Powell; enfin, *It's a long way to dear old Broadway* (Il est long le chemin du bon vieux Broadway), de Brewer.

Quand la guerre fut finie et que « les nôtres » prirent la route du retour, on n'eut plus besoin des chansons de guerre. Celles qui se vendaient sur le pied de cinquante mille exemplaires par jour restaient pour compte. Les gens qui chantaient des chansons pleines de tendresse et de doux souvenirs pour les soldats *Over there,* voulaient quelque chose de différent, de bien différent, en vérité, quelque chose qui traitât du retour et de ce qui se passerait quand les soldats arriveraient chez eux. La guerre était finie. On voulait l'oublier et on voulait des chansons qui aideraient à chasser le souvenir de toutes ses horreurs. Les théâtres de vaudeville affichaient des notes exigeant de tous les acteurs la suppression des vieilles chansons de guerre et l'apparition de numéros dans le mouvement. Des chansons nouvelles, il en fallait, et ce fut une grande poussée vers les éditeurs de musique. Aussi, les chansons commencèrent-elles à affluer vers les presses à musique, et, dans bien des cas, des acteurs, invités le matin à raccommoder leurs actes, « y allaient » le soir de chansons nouvelles qui empoignaient l'auditoire.

Le compte rendu suivant d'un journaliste de New-York donne une description vivante de ces heures-là et de la psychologie des habitants de New-York : « J'entrai en passant dans l'établissement de Waterson, Brown et Snyder pendant cette journée historique. On avait envoyé un « appel de détresse » à tous les écrivains du grand état-major, et tous s'y étaient mis. Dans toutes les pièces disponibles, aux deux étages, enfermés à clef, des écrivains comme Joe Yonng, Sam Lewis, Walter Donaldson, Edgar Leslie, M.-K. Jerome, Bert Grant, Bert Kalmar, Harry Ruby et vingt autres travaillaient par tous les moyens à provoquer l'inspiration. Quelque chose de nouveau! Quelque chose de différent! *Baby's prayer at twilight* (La prière du soir de Bébé) n'allait plus. Le père de Bébé était hors du champ de bataille, hors du danger des canons boches et n'avait plus besoin des prières de Bébé ni de quiconque. *Hello, Central : Give us No-man's land* (Allo, Central : Donnez-nous la terre qui n'est à personne), cette merveilleuse chanson lancée par Al. Jonson, et qui se répandit sur le continent comme un feu de prairie, doit céder la place. La petite chanteuse pourrait aussi bien raccrocher le récepteur et grimper se coucher, parce que papa n'est plus dans la terre qui n'est à personne. Il est en route pour rentrer. Voilà qui semblait le véritable sujet à présent : hors des tranchées, hors de France, foyer et bonheur; et ainsi naquirent les chansons : *Good bye France* (Adieu France); *Don't cry Frenchy* (Ne pleure pas, petite Française); *How'a ya gonne keep down on the farm?* (Comment allez-vous rester à la ferme?) En moins d'une semaine, après que la paix fut annoncée, des millions d'exemplaires de chansons nouvelles, y compris *Ringing down the curtain on the old war songs* (Faites baisser le rideau sur les vieilles chansons de guerre), coururent dans tous les coins du continent. »

2. — La danse.

L'influence de la danse est si évidente dans les chansons de guerre dont on vient de parler qu'il est nécessaire de dire quelques mots des danses modernes américaines. Peu d'années avant la guerre, il y eut un déchaînement de danse qui n'était rien moins qu'une folie dansante. On dansait le matin, à midi, l'après-midi et le soir. Tous, jeunes et vieux, prenaient des leçons pour apprendre les pas nouveaux, si prodigieusement différents des pas de Valse, Polka, Galop, etc., d'autrefois. La folie devint de plus en plus furieuse. Finalement, une amélioration se produisit. Mr. et Mrs. Vernon Castle ouvrirent la Maison Castle dans un quartier élégant de New-York, sous un patronage de choix; ils enseignèrent les danses nouvelles, qu'ils modifièrent, et la *Marche Castle,* qu'ils créèrent. Des professeurs de tous les coins du pays prirent des leçons et répandirent le culte Castle. Les Castle rendirent gracieuses et belles les danses nouvelles et furent en leur genre des artistes du plus grand mérite. Leur influence se fit sentir dans la salle de bal (car tout le monde élégant de New-York prit des leçons à la Maison Castle ou avec des professeurs instruits par les Castle) et aussi sur la scène. Le One-Step, la Valse « hésitation » et le Fox-trot furent l'œuvre des Castle, et ce sont aujourd'hui les danses favorites du salon et de la salle de danse, quoique la Maison Castle n'existe plus. Pen-

dant la guerre, Vernon Castle, en s'entraînant au Texas, sur le champ d'aviation, tomba de son aéroplane et se tua. Un emprunt à son petit livre sur *La Danse moderne* (New-York, 1914) instruira mieux le lecteur sur l'évolution de la danse moderne en Amérique que nous ne saurions le faire nous-même. Vernon Castle dit : « Il y a des années, les danses modernes se divisaient en deux groupes : les Rondes et les Carrées. Ces dernières étaient généralement dansées par un certain nombre de couples rangés en forme de carré, et les différentes figures se voyaient « provoquées par le directeur de l'orchestre ». Le Quadrille, les Lanciers et l'Ecossaise en donnaient les exemples les plus familiers, tandis que l'Allemande ou Cotillon constituait une danse par elle-même.

« Les danses Rondes comprenaient la Valse, la Polka, la Yorke, la Scottish, la Varsovienne et le Galop. Ces danses ne sont plus pratiquées aujourd'hui; ceci, nous le constatons, bien que Gavottes, Mazurkas et Menuets puissent être transformés et rendus tout à fait charmants. *La véritable danse ne s'exécute que sur des mesures paisibles, marquées du pied, au rythme cadencé d'une belle musique.* C'est à une danse de cette sorte que nous conduit notre passion actuelle de Tango qui a commencé dans la fête à laquelle s'est livré le monde pendant la vogue du Turkey-Trot, du Grizzly-Bear et du Bunny-Hug. Ils marquèrent la ligne de partage à partir de laquelle la marée de la danse se détourna des jeux bruyants vers le Menuet.

« Je ne crois pas un seul instant que nous dansions de nouveau le Menuet; mais je sens et je sais que la tendance du moment se dessine vivement dans le sens des danses lentes et gracieuses dont le Menuet fut la première. La Valse, la Polka, le Two-Step, et finalement le Turkey-Trot parcoururent la gamme des danses d'un rapide crescendo depuis les mesures solennelles du Quadrille ou du Menuet jusqu'au staccato aigu du Rag. Nous retournons à présent aux mesures gracieuses qui tendent, non pas tant à susciter des prouesses athlétiques qu'à déployer la grâce souple d'un corps bien équilibré et le sens du rythme. Le Tango, tel que nous le dansons aujourd'hui, est bien différent de la première danse argentine. La Valse « hésitation » a évolué pour devenir une danse gracieuse rarement égalée, tandis que l'Innovation est en réalité presque un Menuet depuis que les partenaires font leurs pas tout à fait isolément. Cela marque aussi les idées et les idéals changeants de nos danseurs d'aujourd'hui. Etre vraiment gracieux en dansant présuppose une certaine majesté, une dignité de mouvements qui implique des qualités de charme plutôt que l'adresse du gymnaste. Les saluts et tours charmants, les pas lents et allongés et les diverses mesures artistiques de nos danses actuelles ont tous une dignité certaine. Les jeux grossiers du Two-Step, l'élan rapide de la Polka, et les contorsions du Turkey-Trot sont morts de leur mort naturelle, parce que quelque chose de plus beau en a pris la place.

« Il y a beaucoup de raisons à la popularité du One-Step. L'une, c'est que la musique est un Rag-Time. On peut dire ce qu'on voudra du Rag-Time. La Valse est magnifique, le Tango est paisible, la Matchiche brésilienne est unique. On peut rester tranquillement assis à les écouter tous avec plaisir; mais quand un bon orchestre joue un Rag, il ne reste plus qu'à remuer. Le One-Step est la danse du Rag-Time (voir plus loin). Pour commencer la danse, le cavalier part en avant du pied gauche et la dame recule du pied droit, et ils *marchent* en mesure avec la musique. Retenez bien ce fait unique et important. Quand je dis qu'ils *marchent*, c'est tout ce qu'il en est. Ne traînez pas les pieds, ne sautillez pas et ne trottez pas. *Marchez* simplement, aussi doucement et aussi mollement que possible, en faisant un pas chaque fois que les musiciens comptent. C'est là le One-Step et tout ce qu'il contient. »

3. — Rag-Time Music.

La « Rag-Time Music » est populaire aux Etats-Unis depuis environ vingt-cinq ans. Elle commença probablement par une imitation grossière des véritables chansons de nègres, mais de celles-ci, les imitateurs prirent le rythme caractéristique, qu'ils appliquèrent aux plates ébauches mélodiques du café-chantant. Il faut bien avouer que le Rag-Time moderne n'est intéressant qu'au point de vue du *rythme :* au point de vue de la *mélodie,* il ne vaut pas mieux que la moyenne des airs de café-concert dépourvus de sens, quoique certains airs tels que *Going back to Dixie* (Allant retrouver Dixie) ou *How are you Miss Rag-Time?* (Comment allez-vous?), aient perdu quelque chose de leur élément populaire. D'autre part, s'il a perdu quelque chose au cours de ses transformations, il a aussi réalisé des gains. Il représente aujourd'hui, non pas l'élément nègre paresseux, sensuel, amoureux du plaisir, mais l'Américain moderne dans tout son plein d'énergie la plus caractéristique, énergie peut-être sans but et sans résultat, mais énergie qui ne se fatigue jamais et reste toujours en éveil.
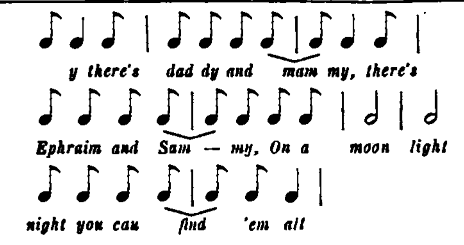
Qu'est-ce donc que le Rag-Time? Mr. Louis Hirsch, compositeur bien connu de ce genre de musique, a récemment déclaré que « l'essence du Rag-Time, c'est le mélange de deux rythmes. » Mr. Frank Kidson, dans le *Dictionnaire de musique* de Grove, définit le Rag-Time « un rythme brisé »; et l'on peut ajouter qu'en argot américain, « ragguer » une mélodie, *c'est syncoper un air normalement régulier.* Le Rag-Time est donc *une mélodie fortement syncopée, surimposée à un accompagnement strictement régulier; et c'est la combinaison de ces deux rythmes qui donne au Rag-Time son caractère.* Les principales formules rythmiques que nous trouvons dans cette musique sont :

∪–∪ (♪♩♪); et ∪∪–∪∪∪ (♪♪♪ ¦ ♪♪♪♪)

et toute mesure dans un mouvement de marche rapide (et à l'occasion dans un temps plus lent), qui contient une grande proportion de ces rythmes, peut être qualifiée de Rag-Time. Il n'y a évidemment rien de neuf dans cette formule. Beethoven, dans son *Ouverture* de *Léonore*, et Berlioz, dans sa *Marche hongroise,* ont montré ce qu'il est possible de tirer de la syncope. Mais le Rag-Time a une particularité qui lui est propre, comme l'indique un auteur bien connu : « *Les mots aussi bien que la musique* sont syncopés. » Prenez par exemple les premiers vers du *Waiting for the Robert-E. Lee* (Attendant le *Robert-E. Lee*) (titre bien américain, car le *Robert-E. Lee* est un bateau à vapeur).

2/4 ♪ | ♪♪♪♪ | ♪♩♪ | ♪♪♪♪ |

Way down on the lev —— ee In ole Alabam



En descendant le long de la digue, Sur le vieil Alabama
Il y a Papa et Maman, Il y a
Ephraïm et Samuel, Par une nuit de
lune vous les verrez tous.

Bien que, pour la commodité, ceci soit écrit en un rythme à huit temps, il n'y a là, en réalité, qu'un rythme à trois temps suivi d'un rythme à cinq temps, revenant parfois, sans avertissement, au rythme normal de huit temps. Par exemple :

De pareilles subtilités rythmiques ne peuvent être comparées qu'aux motets des premiers contrepointistes. Et cette *syncopation* n'a pas qu'un mérite académique : elle dénote une disposition d'esprit spéciale, une impatience, une envie de marcher de l'avant qui caractérise éminemment la nationalité de ses exécutants. Avec un bon chanteur de Rag-Time, l'auditeur ne s'aperçoit pas du croisement mécanique des rythmes; l'effet d'ensemble est celui d'une déclamation parfaitement libre qui, par quelque miracle, coïncide exactement avec la mesure absolument stricte de l'accompagnement. Le Rag-Time dépend, pour son effet, non pas du rythme libre de la mélodie, mais du contraste entre ce rythme libre et les temps forts strictement frappés par l'accompagnement.

Voici d'autres caractéristiques de la « Rag-Time music », qui, tout en ne lui étant pas spéciales, accompagnent presque toujours l'élément du Rag-Time. Tel est par exemple le mètre presque invariable des chœurs, deux temps courts suivis de deux temps longs, les temps courts ayant la désinence masculine et les temps longs la désinence féminine, comme dans le chœur *Oh, you beautiful doll* (Oh, vous, belle poupée); ou bien l'allongement du quatrième temps fort du chœur pour amener à l'improviste un cinquième vers, comme dans *Going back to Dixie*. Ces points-là et d'autres donnent une cadence particulière à ces mélodies qui aident à en marquer le caractère.

« Et il ne faut non plus oublier les paroles du Rag-Time : il ne faut pas les bannir dédaigneusement comme fatras sans signification. Elles peuvent ne pas être de la bonne littérature; souvent on peut dire qu'elle sont dépourvues à la fois de sens et de syntaxe, mais malgré tout, elles réalisent une étude intéressante pour l'adaptation d'un modèle verbal à un modèle musical. Nul n'essaye, s'il est dans son bon sens, d'entendre les paroles d'un Rag-Time dans le but d'en saisir la signification; mais tout le monde peut en entendre assez pour voir comment les mètres et les combinaisons de rimes accentuent et rehaussent le rythme de la musique.

« Il n'y a sûrement rien de malsain ni de lascif dans la musique même; en vérité, sa vigueur et son rythme même doivent avoir un effet stimulant sur l'esprit musical du peuple. L'amateur naïf et sans rythme, le soprano incapable qui ne saurait renoncer à ses notes hautes, auront bien du mal à tirer quelque chose du Rag-Time; il leur faudra mettre de l'ordre chez eux avant que le Rag-Time puisse leur dire quelque chose. Pour exécuter ces chansons convenablement, chanteuse et pianiste doivent avoir un solide sentiment du rythme et un sens de la mesure absolument précis. Le public américain a appris à apprécier le rythme, aux pieds de ce compositeur vraiment remarquable, Sousa : c'est lui qui a préparé les voies à cette spécialisation particulière du rythme qui semble s'accorder si bien au caractère américain. »

Le Rag-Time est un « produit de l'Amérique ». Il est vital, il est « contagieux », et il s'adresse au grand nombre. C'est avec beaucoup de vérité que le violoniste Mischa Elman dit : « Il y a place pour toutes sortes de musique dans le monde, les bonnes sonates et le bon Rag-Time. Vous pouvez danser sur un air de Rag-Time entraînant, et aller au concert classique le même jour. L'un et l'autre sont de la bonne musique, l'un et l'autre sont de l'art sous sa forme la plus haute. »

Il n'y a pas longtemps qu'un journal musical publiait ce qui suit :

Deux pères satisfaits causaient de leurs filles. L'un finit par demander à l'autre : « Comment va l'éducation musicale d'Ethel? — Oh, elle s'en tire brillamment, répondit le tendre père; d'abord, elle ne pouvait jouer que de la musique classique, mais maintenant elle peut jouer des « Rag-Times. »

4. — Jazz-Music.

Coïncidant presque avec le commencement de la guerre, le Jazz empoigna l'Amérique, et en 1920, le Jazz est aussi populaire que jamais.

Peu de gens savent comment il prit naissance, et rares sont ceux qui s'expliquent son nom spécial et barbare, mais d'une si juste expression

Roger Graham, éditeur de musique de Chicago, raconte comme il suit l'origine du Jazz : « Il y a cinq ans (1914), au café Schiller de Sam Hare, dans la Trente et Unième Rue, Jasbo Brown et cinquante musiciens constituant ce qu'avec l'aide de l'imagination on aurait pu appeler un orchestre, répandaient abondamment la mélodie au profit des clients de Sam Hare. Jasbo tenait à la fois le piccolo et le cornet. Quand il n'avait pas bu, Jasbo jouait de la musique orthodoxe; mais après l'absorption de trois ou quatre verres de genièvre, Jasbo avait une manière de faire rendre à son piccolo des sons du laisser aller le plus violent et le plus barbare. Chose étrange à dire, les clients de Mr. Hare excitaient Jasbo à boire quand il était en service. Ils aimaient la sensation vibrante des accords désordonnés du piccolo, et quand Jasbo mettait une boîte à tomates à l'embouchure de son cornet, il semblait que la musique avec ses étranges pulsations tremblées vînt d'un autre monde. Les clients offraient de plus en plus de genièvre à Jasbo. D'abord, c'était cette question : *Encore, Jasbo?* faite à la soif du nègre, et puis tout simplement : *Encore, Jasbo?* à la musique du noir, et puis tout simplement : *Encore du Jazz.*

« Le Jazz était né. Il voyagea jusqu'à la Nouvelle-Orléans, et en 1915, la « Troupe des Jazz des petits chiens » était organisée à la Nouvelle-Orléans; plus

tard, elle allait jouer à Chicago, côté Sud. Cette école de musique se répandit comme le feu grégeois. Sa belle-sœur fut la Jazz-Dance. Un compositeur de Chicago, Shelton Brooks, combina les deux musiques dans un morceau appelé *Walkin the dog* (En promenant le chien), qui était une Jazz-Dance adaptée à une Jazz-Music. Quelques étoiles de la scène virent aussitôt le parti à tirer de cette musique nouvelle et ils firent entrer celle-ci dans le vaudeville. En peu de temps, un grand nombre de chanteurs de vaudevilles adoptèrent le Jazz, et leurs numéros devinrent très populaires. De cette première composition de Shelton Brooks surgirent d'innombrables variations comprenant : *Tackin' the carpet* (En clouant le tapis), *Texas Tommy Darktown stiutters ball* (Bal Texas Tommy des faiseurs d'embarras de Sombreville), *Coffee coolers' tea* (Thé des refroidisseurs de café) et *Light brown babies' ball* (Bal des bébés brun-clair).

« A la suite de la Jazz-Music, on rencontre un autre type analogue qui s'est fait amplement connaître sous le nom des *Blues* (bleus). Les *Blues* sont, eux aussi, originaires de Chicago. Le premier morceau, *Hesitation Blue*, fut écrit par Shelton Brooks. *Livery stable blue* (L'Ecurie des chevaux de louage), *Alcoholic Blue* et mille autres *Blues* suivirent cette première tentative.

« Puis vint la guerre, et le Jazz y entra. Le lieutenant Jim Europe émergea de l'A.-E.-F. avec l'une des plus grandes musiques du monde. Paris en fut fou. Cette musique mit littéralement toute la France en Jazz. Aujourd'hui, musique et danse du Jazz ne sont plus des nouveautés. Elles sont acceptées par le grand public. Leurs apôtres se comptent par milliers et leurs disciples par millions. La psychologie du Jazz a coloré ou corrompu tous les plans d'amusement professionnel en Amérique, et les enthousiastes d'entre ses adhérents prédisent que le Jazz atteindra jusqu'à l'art et à la littérature. »

Il n'y a pas longtemps, Francesco Berger décrivait le concert d'une troupe de Jazz qu'il avait entendue à Londres. Sa description est si exacte et si précise qu'elle mérite de demeurer. « Il y a peu de semaines, commence-t-il, je fis la première expérience d'une troupe de Jazz, tout en prenant mon thé de l'après-midi dans un salon de thé bien connu du quartier de l'Ouest. Je n'étais pas entré dans ce salon à la recherche de cette troupe, de sorte que quand son bruit strident éclata à mes oreilles étonnées, il tomba sur un terrain vierge et fut pour moi une surprise complète. C'est une des plus étranges et des plus violentes expériences que j'aie subies dans une vie déjà longue. L'impression produite n'était pas tout à fait agréable, mais elle n'était pas non plus tout à fait désagréable; c'était une sorte de mélange comique des deux. La troupe de Jazz jouait remarquablement bien, avec un coloris exagéré, il faut bien l'avouer, mais avec une ardeur et un « allant » fous, accompagnés d'un chahut parfaitement incongru produit par un certain nombre d'objets bruyants qu'on ne saurait appeler des instruments de musique. Ses membres comprenaient un pianiste très habile, un adroit violoniste, un excellent banjoïste, un joueur d'accordéon, un joueur de cornet et une « utilité » qui actionnait un tambour, un gros tambour, des cymbales, un triangle, une sonnette qui tintait, une grosse sonnette aux sons graves, un gong pour le dîner, une crécelle, un sifflet de chemin de fer, une trompe d'automobile et quelques autres objets assourdissants.

« Ils jouent un air qui peut être ou ne pas être transatlantique, mais qui est toujours d'un type populaire, et ils le jouent deux ou trois fois de suite, en le variant quelquefois par d'ingénieuses fioritures réalisées sur le piano ou le violon. Et un caractère remarquable de leur jeu, c'est le brusque passage du *fortissimo* le plus bruyant au *pianissimo* le plus doux, ou vice versa, avec très peu, quand il y en a, de *crescendo* ou de *diminuendo*. Pendant les passages doux, l' « utilité » se tait, et on se met à espérer qu'elle est rentrée chez elle; mais avec le premier retour d'un *tutti*, voilà ce musicien revenu, et tel un géant reposé, il reprend sa besogne avec une énergie redoublée. Il semble avoir peu de respect pour le rythme, et il frappe, touche, souffle, cogne, sonne et tape toutes les fois qu'il lui chaut; et pourtant, quels qu'aient été ses écarts pendant le morceau et le nombre de fois où il a semblé afficher son indépendance, il n'est jamais en retard ni en avance au point final. Et j'ai remarqué dans l'auditoire, que les buveurs de thé applaudissaient d'autant plus que la finale s'affirmait la plus folle de toutes les folles débauches de chahut. Ils ne se sentiraient pas assez « enjazzés » si un morceau se terminait sans une bourrasque ou un coup de tonnerre.

« L'unanimité de mouvement que cette troupe peut garder, en dépit du bruit à fendre les oreilles, est une de toutes ses merveilles. Aucun des artistes ne perd la tête, aucun d'entre eux ne néglige son rôle, chacun se montre un exécutant aussi consciencieux que s'il jouait un concerto à Queen's Hall. Et quand, après le fracas final d'un morceau, vous cherchez autour de vous les débris, et que vous vous préparez à compter sur le terrain les morts et les blessés, vous voyez les artistes, mentalement, sinon physiquement, frais comme des concombres, accorder leurs instruments pour la prochaine rencontre, ou échanger entre eux des remarques critiques sur Puccini ou Debussy.

« Ce travail de Jazz est complètement étranger à toute autre chose; il est absolument unique. La musique de piano et de violon est pleine d'accents marqués et de syncopes plaintives; les banjos lui font un accompagnement bourdonnant qui vous pénètre, et les éruptions de l' « utilité » sont tellement inattendues que l'ensemble devient un pêle-mêle de rythmes à reconnaître ou à ne pas reconnaître, un mélange d'éléments disparates qui vous exaspèrent en vous désorientant, et qui, pourtant, vous intéressent. Vos sensations sont « balayées mécaniquement », vos lois et vos codes familiers sont mis au défi et bouleversés, votre *terra firma* se dérobe. Vous allez à la dérive sur un océan inconnu. L'ancre de vos traditions, qui vous retenait si sûrement, vous a fait faux bond.

« Ayant l'occasion de parler d'une troupe de Jazz à un Américain de mes amis, je crus le flatter en la lui décrivant comme se livrant à « une exécution admirable d'art profané ». Il me répondit vivement : — Je n'ai pas la prétention d'affirmer que cette exécution soit ce qui a passé jusqu'ici pour du grand Art. Mais il vous faut admettre qu'elle a une qualité qui manque cruellement à la musique du monde entier, c'est le *caractère*. Elle représente complètement l'américanisme, elle est aussi libre de convention ou d' « Ecole » que l'est mon pays de la vieille histoire et de l'esclavage. Quelque chose de meilleur serait probablement plus plat. C'est de matériaux semblables à ceux de ce temple de la manière nationale spontanée que vos

méthodes raffinées et vos affectations artificielles sont sorties. Si vous lui enlevez ce qui lui est si évidemment propre, y compris sa grossièreté, vous la dépouillez de sa qualité distinctive; elle devient ordinaire, rebattue, indésirable...

« Et il n'avait pas tout à fait tort. »

5. — Musique populaire américaine.

Le Rag-Time, avec ses syncopes particulières, et le Jazz, avec ses sons barbares, ont leur origine dans la musique des nègres, et exercent sur les compositeurs américains d'aujourd'hui la même influence que les chansons des ménestrels exercèrent sur Stephen Foster et sur les compositeurs du milieu du XIXe siècle. La fameuse chanson patriotique *Dixie* fut, comme nous l'avons remarqué (voir plus haut), « une promenade de ménestrel autour de la chanson ». Quand on voit l'influence que les mélodies et les rythmes africano-américains ont eue sur la danse et la chanson, on peut risquer la prédiction qu'on y trouvera les germes de la musique nationale du prochain avenir. Sous ce rapport, nous ne pouvons mieux conclure qu'en citant les paroles d'un critique et rédacteur américain bien connu, William-D. Moffat, paroles relatives à la musique nationale américaine :

« Quand j'étais petit garçon, j'adorais écouter chanter les nègres tout autour de la ville que j'habitais. J'étais toujours ravi de m'en aller dans la cour de la cuisine et d'entendre le vieil Addison et Eliza chanter *Roll, Jordan, roll* (Roule, Jourdain, roule), *Swing low, sweet chariot* (Oscille bien bas, aimable char), *Suwance* (Le Fleuve Suwanée), *Old Kentucky home* (Le Foyer du vieux Kentucky) et *When Gabriel blows his horn* (Quand Gabriel souffle de sa trompe). Je ne pouvais pas résister au petit brisement plaintif de la voix au vers *Quand Gabriel sou-ou-ouffle-en* (là venait le brisement) *sa-en* (autre brisement) *trompe*. Je restais assis, les yeux ouverts et la bouche ouverte, écoutant le vieil Addison psalmodier ce bizarre refrain; et quand venait le petit brisement chevrotant dans la mélodie, je vibrais à son effet magique, car, instinctivement, j'y surprenais un écho de l'esprit de la race. « Faites-le tout seul, lui dis-je un jour. C'est si étrange et si frissonnant! — Dieu non, enfant, dit Addison, cela ne se peut pas. C'est de l'émotion. Ce brisement doit venir quand le cœur est plein et prêt à se briser. » Ainsi, j'appris des lèvres d'Addison que la musique était beaucoup chez lui affaire d'émotion, une expression intuitive, un art qui s'ignorait, le cri instinctif de l'esprit de son peuple.

« Quand je grandis et que j'appris plus de musique, je vis que ce que j'entendais dans les milieux musicaux était pour une grande part cette sorte de musique qu'on m'avait appris à chercher de mes jeunes doigts sur le piano, produit musical charmant en lui-même, mais qui ne provenait pas de notre sol. C'était cette sorte de musique pour laquelle nous faisions toilette et que nous allions écouter sous les auspices mondains, dans des récitals élégants, dans les salles de concert ou d'audition, ou bien dans le brillant fer à cheval de l'Opéra Métropolitain. Nous étions les hôtesses et les hôtes américains qu'entretenaient, quelquefois à grands frais, les compositeurs de musique et les exécutants d'Europe; nous développions notre goût musical et nos talents sous les maîtres européens, et nous laissions parler notre nature musicale en termes européens. En certains cas, nos propres chanteurs américains indigènes adoptaient même des noms européens.

« Mais la musique qui m'avait attiré vers notre cour, la musique du vieil Addison et d'Eliza, était une fleur sauvage, et sans culture. Il est vrai qu'elle a trouvé à s'exprimer au concert avec les chanteurs du *Jubilé* venus du Sud, mais elle est essentiellement populaire et chantée surtout par le peuple. Et, à quelques exceptions près, telle que la *Suite indienne* de Mac Dowell, aucune tentative intéressante n'a été faite pour développer la matière indigène en quelque forme plus haute de composition musicale. Quand Dvŏrák, le fameux compositeur tchèque était en Amérique, il a reconnu la simple beauté de ces chants populaires. Mais quand il fit paraître sa soi-disant *Symphonie américaine*, nous vîmes que si quelques-uns de ses thèmes étaient d'esprit américain, sa manière de les traiter restait européenne.

« Nous avons la richesse des matériaux : les fleurs sauvages de la musique, la musique de l'Indien, du Nègre, du peuple. C'est de matériaux analogues que les compositeurs d'Europe tirèrent leur inspiration, les chansons et les danses populaires de leur patrie. Quand donc nos compositeurs s'affirmeront-ils nationaux en musique? Quand aurons-nous des musiciens indigènes qui renonceront à la préparation étrangère et aux influences étrangères, et qui bâtiront leur art sur notre propre sol, en puisant leur inspiration dans la musique uniquement américaine et en la développant en formes originales d'expression seulement américaine? La Russie le fait depuis moins de cinquante ans, et l'Europe et l'Amérique en sont venues à connaître la musique nationale russe. Quand l'Europe en viendra-t-elle à connaître la musique nationale américaine? Sousa a fait connaître au monde entier les marches militaires américaines, nos chansons et danses syncopées, et s'est fait accepter du peuple en Europe et dans l'Amérique du Sud. Mais l'heure viendra où la plus douce et la plus belle floraison de la musique indigène américaine produira des œuvres qui seront l'expression durable de notre esprit national. »

ÉPILOGUE

Dans ce compte rendu de la musique américaine, on a dit peu de chose de la musique de la race qui peupla jadis le continent tout entier, celle de l'Indien d'Amérique.

Les tribus indiennes sont si nombreuses et sont tellement différentes les unes des autres, qu'il est difficile de généraliser; mais on peut dire que ces tribus ont des chants pour toutes les circonstances et toutes les saisons, pour toutes les cérémonies religieuses et pour chaque événement de la vie. L'Indien a ses chansons d'amour, ses chansons de noces, ses chansons de naissance, ses chants de mort, ses chansons de danse, ses chansons récréatives, ses chansons de jeu et ses chansons guerrières. Il a aussi des chants pour le protéger du mal, des chants pour lui donner de la bravoure, des chants qui lui apportent la force dans les combats et des chants qui fortifient son cœur pour affronter le danger, la douleur et la mort.

Les Indiens du Dakotah disent : « Il y a deux

sortes de chansons, les chansons faites par l'homme, et les chansons qui viennent dans les rêves ou les visions par l'intermédiaire du *Wankan Tonka*, « le Grand Mystère ». Quiconque a traversé les déserts du Sud-Ouest et entendu le refrain *Jödling* de l'Indien de Pueblo revenant des champs avec son *bourriquet* chargé, ou le mélodieux appel du berger Navajo conduisant ses troupeaux, se rend compte de la spontanéité et du naturel qui poussent l'homme à chanter. Pourtant, il est difficile à l'oreille américaine cultivée de s'accoutumer à la barbare musique indienne. Les intervalles sont étranges, et le rythme incisif est dur et fortement syncopé par le bruit des tambours et des crécelles. Pour nous, la musique de l'Indien est informe. Il n'en est pas de même pour lui. Il y voit ce qui pour lui est une forme très définie, et certaines de ses chansons travaillées ont ce que nous pourrions appeler une introduction, des stances, des refrains en chœur et une coda.

Dans la musique indienne, nous pouvons noter une caractéristique frappante, le rythme syncopé qui constitue le trait distinctif des mélodies africano-américaines. Ainsi donc, le rythme syncopé, qui se retrouve dans les deux classes de musique indigène américaine — l'indienne et la nègre — et sur lequel se base la chanson populaire américaine, nous amène à cette conclusion assez naturelle que la particularité la plus frappante de la musique de notre pays réside dans l'étrange mouvement saccadé connu familièrement sous le nom de Rag-Time; ce mouvement formera sans doute le principe essentiel de la plus grande partie de la musique américaine de l'avenir, quoique traité sous mille formes différentes, aussi éloignées les unes des autres que nous les ont déjà montrées la *New World Symphony* (Symphonie du Nouveau Monde) de Dvŏrák, le *Fleuve Suwannee* de Foster et le *Narcissus* de Nevin.

Il fallut longtemps pour que les compositeurs américains fussent pris au sérieux. Théodore Thomas, le premier, les produisit en public de manière à forcer l'attention. « Seul, dit George-W. Chadwick, de tous les chefs d'orchestre américains, il a traité la composition américaine de façon digne et sérieuse, non pas comme le travail d'amateurs incompétents qui ne montrent que railleries et sarcasmes, non pas non plus, comme une industrie dans les langes à bercer et à protéger contre toute apparition. Il présenta les œuvres des musiciens américains côte à côte avec les maîtres classiques, anciens et modernes, afin qu'on pût les comparer à leurs contemporains et les laisser s'imposer par leur propre valeur intrinsèque, seul résultat qu'un véritable artiste se soucie d'obtenir. »

Il y eut un développement notable de la composition américaine dès que Antonin Dvŏrák fut devenu directeur du Conservatoire national de musique à New-York en 1892.

Une autre grande impulsion donnée à la composition nationale résulta du fonds Paderewski, établi par Paderewski en 1900, pour aider l'éducation musicale en Amérique et pour encourager la composition. Une somme de 10.000 dollars fut remise à MM. Henry-L. Higginson et William-P. Blake, de Boston, les conditions du dépôt exigeant qu'une fois tous les trois ans, les dépositaires offrissent, sur les revenus acquis, des prix pour les meilleures compositions présentées par des compositeurs nationaux; l'attribution devait être faite par une commission de juges choisis par Paderewski ou par les dépositaires.

Le docteur Dvŏrák n'était pas depuis longtemps en Amérique qu'il consigna les observations suivantes : « La voix américaine, autant que j'en peux juger, est bonne. Quand j'arrivai pour la première fois dans ce pays, je fus saisi de la force et de la profondeur de la voix des petits vendeurs de journaux des rues, et je suis encore constamment stupéfait de sa qualité de pénétration.

« Un reporter américain me disait un jour que le plus précieux talent que pût posséder un journaliste était d'avoir « du nez pour les nouvelles ». De même, le musicien doit dresser l'oreille à la musique. Rien ne saurait être trop bas ou trop insignifiant pour lui. Quand il se promène, il doit écouter tous les petits siffleurs, tous les chanteurs des rues ou les aveugles joueurs d'orgue de Barbarie. Pour moi, je suis souvent si fasciné par ces gens-là que je ne peux guère m'en arracher, car de temps en temps, je saisis un chant ou j'entends les fragments d'un thème de mélodie à répétition qui sonne comme la voix du peuple. Ces choses valent d'être conservées, et nul ne doit trouver indigne de lui de prodiguer l'usage de toutes les suggestions de ce genre. C'est un signe de stérilité qu'étant donné l'existence de bouts de musique aussi caractéristiques, les musiciens consommés de l'époque n'y prennent pas garde.

« A mon avis, mon devoir de professeur n'est pas tant d'interpréter Beethoven, Wagner ou autres maîtres du passé, que de donner tout l'encouragement que je puis aux jeunes musiciens d'Amérique. Il me faut exprimer complètement ma ferme conviction et mon espoir de voir cette nation, qui en a surpassé tant d'autres par les inventions merveilleuses de ses ingénieurs et de ses commerçants, qui s'est fait une place honorable en littérature dans la courte durée d'un siècle, s'affirmer dans les autres arts et en particulier dans l'art de la musique. Il y a déjà assez d'admirateurs de la musique dévoués au bien public pour faire naître l'espoir que les Etats-Unis d'Amérique rivaliseront bientôt avec les autres pays, en facilitant la tâche de l'artiste et du musicien. Quand ce début sera assuré, quand il n'y aura pas de ville sans Opéra public, sans salle de concert, sans école de musique et orchestre subventionné, où pourront se faire entendre et apprécier les musiciens indigènes, alors ceux qui jusqu'ici n'ont pas eu l'occasion de révéler leur talent se produiront et entreront en concurrence, jusqu'à ce qu'un vrai génie survienne; celui-ci représentera aussi complètement son pays que Wagner et Weber représentent l'Allemagne, ou Chopin la Pologne. »

Le docteur Dvŏrák émit l'avis que les compositeurs américains devraient étudier les mélodies des Africano-Américains et utiliser leurs caractéristiques où il pensait, comme beaucoup d'autres, qu'il y avait des possibilités latentes de grande valeur artistique. Ses études en trouvèrent l'expression dans la *Symphonie américaine* aujourd'hui célèbre, n° 5 en *mi* mineur, op. 95. On la connaît aussi sous le titre allemand de *Grüs der neuen Welt*. Cette symphonie fut composée à New-York en 1893, pendant que le compositeur était directeur du Conservatoire national de musique, et elle fut exécutée par la Société philharmonique de New-York sous la direction d'Anton Seidl. Il est intéressant de noter que le compositeur avait d'abord marqué le second mouvement *Andante;* mais Seidl, avec son merveilleux sens artistique, le prit plus lentement; là-dessus,

Dvŏrák, enchanté, changea l'*Andante* en *Largo*. Le numéro du métronome marqué n'est pas aussi lent que Seidl le prenait, et, par conséquent, celui qui connaît la mesure traditionnelle est toujours troublé quand il l'entend jouer par un chef d'orchestre qui suit les indications du métronome. L'accord final de ce mouvement est tout à fait extraordinaire : un accord pour basses seules, divisé en quatre parties.

Mr. Krehbiel l'appelle « Tribut tchèque du Nouveau-Monde aux influences musicales que trouva le dernier symphoniste naïf dans un court séjour en ce pays »; et l'analyse explicative concise qu'en fait le doyen des critiques américains est digne d'être citée en entier : « En son temps, le docteur Dvŏrák n'était pas seulement le plus ingénieux, mais aussi le plus bel exemple de nationalisme en musique. La partition de son œuvre était entre mes mains avant qu'elle fût publiée, alors qu'en vérité elle était encore en feuilles détachées; son caractère fut souvent discuté par le compositeur au cours de conversations. Le docteur Dvŏrák lui-même en copia des parties en partition de piano, et il m'est donc possible de dire que les neuf dixièmes des sottises qu'on a écrites sur son origine étrangère et ses échos de Bohême ne sont que sottises et rien de plus. Le docteur Dvŏrák estimait qu'il est du devoir des compositeurs de mettre dans leur musique un reflet de l'esprit des airs populaires de la nation à laquelle ils appartiennent, non pas en employant mal ces airs comme thèmes, mais en étudiant leurs caractéristiques et en composant dans la même veine. Quand il vint à New-York, il mit ses préceptes en pratique. Il étudia les airs qui semblaient s'accorder au goût populaire, et quelques-unes des chansons d'esclaves du Sud. Ayant saisi ce qu'il concevait en être le sentiment, et remarqué les particularités de leur structure, il réalisa sa conception dans cette symphonie et publia le tout sous le titre caractéristique de *From the New World*.

« La symphonie a une introduction longue, magnifique et extrêmement frappante, marquée par les caractéristiques nationales. Le sujet principal est cependant d'une espèce différente. Il porte sur deux éléments musicaux populaires aux Etats-Unis. D'abord, il emploie le procédé de syncope généralement connu sous le nom de claquement écossais (note brève sur la partie accentuée d'une mesure, suivie d'une note longue sur la partie non accentuée, qui prend ainsi de l'emphase); c'est un genre courant dans les ballades populaires aux Etats-Unis, dans la musique créée par les nègres à l'époque de leur esclavage et dans celle des Indiens. Sous sa forme exagérée, cette pratique a donné naissance à ce qu'on appelle Rag-Time. Le second élément est mélodique; la phrase est construite sur la gamme pentatonique ou à cinq tons, qui saute la quarte et la septième de notre gamme diatonique ordinaire. Ce trait (commun aussi aux musiques écossaise, irlandaise et chinoise) est marqué dans nos ballades populaires et dans la musique primitive de nos nègres. Quoique le docteur Dvŏrák n'ait emprunté aucune mélodie aux nombreux airs qui lui furent chantés par certains de ses élèves noirs (Mr. Burleigh par exemple), il montra clairement que l'air familier *Swing low, sweet chariot* (Oscille profondément, doux char) occupait son esprit lorsqu'il écrivit le second sujet de son premier mouvement. Une courte mélodie subsidiaire reliant le premier au second des sujets principaux, tire une nuance nettement caractéristique de l'emploi de la septième bémolisée, procédé très populaire des airs « spirituels », aussi bien que profanes des nègres, et qui tend à disparaître aujourd'hui. Les chanteurs commencent à altérer leur musique, et leur premier pas en ce sens a été de *donner* la note dominante, qui n'existe pas quand la septième de la gamme est bémolisée.

« Dans le mouvement lent, nous nous interdisons de chercher des formes qui soient indigènes, et nous nous rabattons entièrement sur l'étude de l'esprit dont s'inspire ce mouvement. D'après ce qu'exposait le docteur Dvŏrák à l'auteur, le *Largo* est une publication musicale d'un mode qui s'imposa à lui quand il lisait l'histoire des amours de Hiawatha. Il goûtait fort le poème de Longfellow, et il y pensait même comme sujet d'opéra. Dans sa mélodie principale, dite de façon exquise par le cor anglais au-dessus du doux accompagnement des cordes désunies, il y a un monde de tendresse et peut-être bien aussi une suggestion de la douce solitude de la nuit dans les prairies; mais il vaut mieux laisser de telles images à l'imagination individuelle. Le mouvement contient plusieurs mélodies qui varient de sentiment, mais les transitions ne sont jamais violentes. Il y a au milieu de ce mouvement un épisode frappant et tiré d'une petite mélodie *staccato;* annoncé d'abord par le hautbois, il est ensuite repris par les instruments l'un après l'autre, ce qui semble destiné à suggérer le réveil progressif de la vie sur la scène de la prairie; et l'on fait un usage frappant de trilles échangés entre les chœurs d'instruments, comme si c'étaient les voix de la nuit ou de l'aurore qui conversaient. Du moment où s'éteint cette paisible musique jusqu'à la fin de la symphonie, tout est agitation et activité; ardente, impétueuse, agressive dans le motif principal du *Scherzo,* enjouée dans le *Trio* avec sa gracieuse seconde partie en air de valse (on peut y voir une influence viennoise si l'on y est enclin), la musique est pleine d'un élan fougueux dans le *Finale,* qui reprend un sujet purement pentatonique.

« A l'effet de renforcer l'idée d'unité dans sa symphonie, le docteur Dvŏrák eut recours au procédé du rappel des thèmes. Dans le *Largo* et le *Scherzo,* le sujet principal du premier mouvement reparaît; dans le *Finale,* il y a une récapitulation de la matière principale de tous les mouvements précédents. »

Rien ne montre mieux le changement qui s'est produit chez les compositeurs américains que les opinions suivantes des critiques à douze ans de distance.

Voici ce que Mr. Rupert Hughes écrivait en 1900 :

« La jeunesse de notre école de musique peut être mise en lumière par cette simple constatation que, à l'exception d'un petit nombre d'artistes comme Lowell Mason, Louis-Moreau Gottschalk, Stephen-A. Emery (musicien gracieux et, en même temps, théoricien), et George-F. Bristow, tous les compositeurs américains, même ceux de faible importance, sont encore vivants. Les influences qui, finalement, formèrent la musique américaine sont surtout allemandes. Presque tous nos compositeurs ont étudié en Allemagne ou avec des professeurs qui provenaient de ce pays; très peu d'entre eux se tournèrent vers Paris, et presque aucun ne fit appel à l'Italie. De même, les professeurs éminents qui sont venus de l'étranger ont été instruits à l'école allemande, quelle que fût leur nationalité. Le développement d'une école nationale a donc été nécessaire·

ment lent, à cause de sa subordination nécessaire et complète aux influences allemandes. »

En 1912, au contraire, M. Arthur de Guichard nous dit :

« Quant à la tendance de la composition musicale en ce pays, elle s'oriente vers les formes et les idéals français modernes. On relève très peu de symptômes d'un mouvement quelconque vers les modèles allemands. Le style de ballade anglaise est aussi mort dans les procédés de nos compositeurs que le clou proverbial dans la porte. Le genre italien n'est que mélodique, et, par conséquent, négligeable. Ainsi, il ne reste que l'école moderne française des mystiques, dont le principal représentant en ce pays est Charles-Martin Loeffler. Loeffler n'est ni un imitateur de cette école ni un de ses disciples. C'est un de ses chefs et un de ses principaux représentants; en fait, on pourrait le qualifier d'ultra-français. »

Donc, le goût passe de l'école allemande à l'école française. Les compositeurs russes, qui figurent si souvent sur nos programmes, apportent une autre influence qu'il ne faut pas sous-estimer.

Bien que beaucoup de bonne musique ait été présentée par des Américains, nous attendons encore le *grand* compositeur américain. Il lui faudra être un géant pour faire entrer dans un langage qui soit compris et senti par tous les Américains, les influences d'un pays si fertile en beautés scéniques, peuplé de tant de races différentes et d'un esprit si optimiste et si vivant; mais nous pouvons être sûrs d'une chose, c'est que le rythme syncopé formera la base de ce langage.

Esther SINGLETON.
(1921.)